Воронежский государственный университет
Межрегиональный центр
коммуникативных исследований
Кафедра общего языкознания и стилистики

Текст - дискурс- картина мира

Вып. 2

Научное издание

Воронеж
2006

Очередной (второй) выпуск межвузовского научного сборника «Текст – дискурс - картина мира» (первый вышел в Воронеже в 2005 г.) посвящен теоретическим и прикладным проблемам изучения взаимодействия текста, дискурса и картины мира. В сборнике представлены статьи ученых Белгорода, Борисоглебска, Вильнюса, Воронежа, Ельца, Ярославля, посвящённые исследованию текста в традиционном, функциональном, прагматическом и когнитивном аспектах.

Предназначен для филологов, преподавателей русского языка и иностранных языков, литературоведов, преподавателей русского языка как иностранного, специалистов в области текста, дискурса, когнитивных исследований, культурологии и межкультурной коммуникации.

Компьютерная верстка и оригинал - макет –
О.Н.Чарыкова, И.А.Стернин

Текст - дискурс - картина мира. Межвузовский сборник научных трудов. Вып.2. / Научный ред. О.Н.Чарыкова. Воронеж: изд-во «Истоки», 2006 г. 200 экз., 218 с.

От редколлегии

Предлагаемый вниманию читателей сборник продолжает тематическую серию публикаций, посвященных проблемам соотношения текста, дискурса и картины мира.

Сборник формируется в русле основной научной проблемы кафедры общего языкознания и стилистики «Язык и национальное сознание», но ориентирован на изучение национальной специфики текста и дискурса.

Редколлегия приглашает к сотрудничеству всех исследователей, занимающихся проблемами соотношения текста, дискурса и языкового сознания.

Электронный адрес редколлегии: sternin@phil.vsu.ru.

Вопросы теории

О. Н. Чарыкова
Воронеж

Дискурсивно-когнитивный подход к анализу художественного текста

В современной научной парадигме текст является исходной точкой, фокусом, через призму которого рассматриваются разные аспекты человеческой деятельности. Особенно большое внимание уделяется социальному (коммуникативному) и когнитивному аспектам. Эти аспекты выходят на первый план и при исследовании художественного текста. Коммуникативный связан с понятием «языковая личность», так как любой текст (дискурс) есть отражение языковой личности его создателя, когнитивный - с понятием «картина мира», поскольку в тексте литературного произведения отражается восприятие и оценка окружающей действительности художником слова, осуществляется её творческая интерпретация и воссоздание художественными средствами.

Известно, что в философском плане личность рассматривается как самодеятельная активная сущность, вобравшая социально-исторический опыт человечества и осуществляющая себя в разных формах разумной жизнедеятельности (Жоль 1984: 224 – 225). В личности представлено диалектическое взаимодействие объективного и субъективного. Объективно существующее общественное сознание создается, развивается и обогащается индивидами и функционирует только через сознание отдельных, конкретных людей. Как справедливо указывает Б. А. Серебренников, через индивидуальное бытие личности общество познает, понимает и преобразует мир (Серебренников 1988: 174).

Отражение окружающего мира у отдельного индивида, несмотря на общность процесса мышления у всех людей, проходит через его личное сознание, формирующееся на основе личного опыта, психологических и физиологических особенностей. Однако индивидуальное мышление не является самодовлеющим, поскольку в обществе, к которому принадлежит индивид, уже сформировалось общественное сознание и общий язык. Индивидуальное мышление и речь неизбежно выступают как составная часть общественного мышления и языка.

Индивид как «самодеятельная активная сущность», реализующая себя через создание и восприятие речевых произведений (текстов), определяется в современной лингвистической науке термином «языковая личность». Перефразируя Ф. де Соссюра, справедливо считающего, что за каждым текстом стоит система языка, Ю. Н. Караулов не менее

справедливо утверждает: «За каждым текстом стоит языковая личность» (Караулов 1987: 5). Этот исследователь выделяет три уровня структуры языковой личности. Первый – грамматико-семантический. Он представлен ассоциативно-вербальной сетью, вбирающей в себя словарь и грамматику и позволяющей строить словосочетания и предложения, обеспечивая тем самым «горизонтальный контекст». Второй – когнитивный, репрезентируемый в виде иерархически организованного личностного тезауруса, который включает воплощенные в языковой форме знания и опыт индивида и отражает его языковую картину мира, обусловливающую «вертикальный контекст». Третий – мировоззренческо-прагматический – включает совокупность языковых средств для выражения мотивов, устремлений, интересов, интенций и целей говорящего/пишущего, направленных на достижение заранее заданного воздействия на слушателя или читателя (Караулов 1987: 37 – 58). Рассматривая последовательно единицы каждого уровня, указывает Ю. Н. Караулов, можно соответственно получить ответы на вопросы: *как* сказано, *что* сказано и *зачем, с какой целью*.

Несколько иначе представлена структура языковой личности в работе З.А. Кузневич. Она выделяет следующие уровни: а) лексико-семантический (лексикон); б) грамматико-семантический (грамматикон); в) мотивационный (прагматикон) и г) тезаурус. По ее мнению, тезаурус является самым высоким в иерархии уровней. Он управляет и лексиконом, и грамматиконом, и прагматиконом языковой личности (Кузневич 1999: 5).

При некотором различии в подходах обоих авторов объединяет мысль о том, что речь индивида является средством репрезентации, а соответственно, и постижения его субъективной картины мира, то есть возможно описание концептуальной картины мира индивида по результатам его речевой деятельности, в частности, по создаваемому им художественному тексту. Поэтому представляется вполне правомерным использование термина «языковая личность» при изучении художественной речи, поскольку автор художественного произведения в полной мере соответствует приведенному выше определению, проявляя себя через идиостиль, обусловленный индивидуальным видением мира и определенными мотивационно-прагматическими установками. Соотношение таких терминов описания, как «идиостиль /идиолект» – «образ автора» – «образ лирического героя» – «языковая личность», находится сегодня в центре внимания исследователей художественного текста.

Самым сложным для определения является понятие «образ автора». По справедливому мнению А. И. Горшкова, образ автора – важнейшая, определяющая категория словесного построения художественного произведения (Горшков 1996: 252). Этой категории уделяли пристальное внимание такие известные филологи, как Г. А. Гуковский, В. В. Виноградов, М. М. Бахтин. Б. О. Корман указывает, что слово «автор» употребляется в нескольких значениях. Прежде всего, оно обозначает

писателя, реально существующего человека. Когда, например, говорят: «Над романом «Евгений Онегин» автор работал с 1823 по 1830 год», – под словом «автор» подразумевают «биографического» А. С. Пушкина, родившегося в 1799 году и смертельно раненного на дуэли в 1837 году. В других случаях слово «автор» может означать некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение. Именно такой смысл приобретает оно в высказываниях типа: «Автор в лирике Некрасова – передовой русский человек 40 – 70 годов Х1Х века». Наконец, это слово используется для обозначения некоторых явлений, характерных для отдельных жанров и родов литературы. Так, когда анализируется эпико-повествовательное произведение, под словом «автор» понимают повествователя. При анализе лирики говорят об авторе, имея в виду особую форму выражения авторского сознания, отличную от лирического героя.

Б. О. Корман справедливо отмечает, что автор как некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение; автор-повествователь; автор как особая форма выражения авторского сознания в лирике, отличная от лирического героя, – все это явления различные, но родственные, ибо все они представляют собой художественные образы, что принципиально отличает их от автора биографического, который является не художественным образом, а живым, реальным человеком (Корман 1999: 6). Следовательно, при анализе художественного текста необходимо прежде всего четко разграничить понятия: автор как реальное лицо, создавшее произведение, и автор как носитель художественного сознания, определенного взгляда на действительность, чья целостная духовная позиция в каждом фрагменте текста организует языковой материал по имманентным законам, определенным его интенцией в конкретном произведении. И совершенно бесспорным представляется тот факт, что в каждой из двух названных ипостасей автор являет собой отдельную языковую личность.

Столь же бесспорным является то, что между этими двумя языковыми личностями – сложное опосредованное диалогическое взаимоотношение. Б. М. Эйхенбаум подчеркивал, что ни одна фраза художественного произведения не может быть сама по себе простым отражением личных чувств писателя. «В этом смысле, - пишет он, - душа художника как человека, переживающего те или другие настроения, всегда остается и должна оставаться за пределами его создания». Но хотя писатель находится вне литературного произведения, оно с помощью целой системы образов, различного рода оценок и соответствующих языковых средств неизбежно отражает авторское видение изображаемого, авторскую модальность.

Языковая личность автора как носителя художественного сознания (именно в этом значении будет в дальнейшем употребляться термин «образ автора») чрезвычайно специфична и требует более глубокого и подробного рассмотрения. Б. О. Корман различает в литературно-

художественном произведении объект речи и субъект речи. Под объектом речи он понимает все то, что изображается (люди, поступки, предметы, обстоятельства и т. д.), под субъектом речи – того, кто изображает и описывает, т. е. носителя речи. В любом художественном тексте, справедливо отмечает Б. О. Корман, каким бы объективным, «безличным» он ни казался, всегда в более или менее явном виде присутствует тот, кому принадлежит речь. Выбор субъектной формы всегда обусловлен идейной позицией и художественным замыслом (Корман 1999: 7).

В прозаическом (эпическом) произведении каждый герой (персонаж, включая и рассказчика) представляет собой отдельную языковую личность. Рассматривая взаимоотношения автора и героев в романе полифонического типа, М. М. Бахтин указывает: «Самосознание как художественная доминанта в построении образа героя предполагает и радикально новую авторскую позицию по отношению к изображаемому человеку» (Бахтин 1979: 6). При этом ученый настойчиво подчеркивает равноправие «голосов» героев с «голосом» автора, звучащих как бы рядом. Но это утверждение неоднократно подвергалось справедливой критике.

В частности, А.Б.Удодов считает, что в подобных произведениях автор вступает со своими героями в отношения диалога особого рода, каждый по-своему они в чем-то близки автору, но в чем-то чужды, подчас «оппозиционны» ему. Интегрируя в своей позиции эти различные моменты «близости», отталкиваясь от чуждого, автор выступает как организатор хора не слившихся, но и не раздельных голосов; такой хор как единое и множественное целое и есть, собственно, «голос» самого автора – его точка зрения, его картина мира, ибо полифонизм чаще всего возникает в произведениях с определенно выраженной художественно-философской проблематикой, где ставятся основные вопросы человеческого бытия, на которые как раз и не может быть ответов, представляющих истины в последней инстанции (Удодов 1990: 27). Следовательно, языковая личность автора сугубо специфична, она одновременно и целостна, и дискретна, так как включает в качестве составных компонентов языковые личности героев произведения. И сам М. М. Бахтин, противореча изложенному выше собственному спорному постулату, в следующей цитате выражает мнение, соответствующее действительному, на наш взгляд, положению вещей: «От автора полифонического романа требуется не отказ от себя и своего сознания, а необычайное расширение, углубление и перестройка этого сознания … для того, чтобы оно могло вместить полноправные чужие сознания» (Бахтин 1979: 86). Думается, что эти слова будут справедливы для любого эпического произведения.

Следовательно, образ автора как выражение концепции всего литературного произведения есть своего рода распределение «ролей» для воплощения замысла писателя и одновременно, образно говоря, «равнодействующая сила» его составляющих (повествователя,

рассказчика, персонажей и т. д.). Поэтому автор никогда не равен ни писателю, ни повествователю, ни персонажу – это определяющее начало художественного произведения, воплощение его сути (смысла, структуры, изобразительных средств) и итог взаимодействия всех составляющих его компонентов. Выражением авторского замысла и воплощением в нем образа автора является в конечном счете вся система образов и языковых средств литературного произведения.

Указанная специфика языковой личности автора проявляется и в лирике, поскольку в этом роде литературы формами выражения авторского сознания могут быть как лирический герой, так и/или герой (персонаж) произведения, в свою очередь представляющие собой языковые личности sui generis.

В свете всего выше сказанного представляется целесообразным разграничить термины «идиолект» и «идиостиль», соотнеся первый с языковой личностью героя, рассказчика, персонажа, а второй – с языковой личностью автора, художественное сознание которого воплощает индивидуальную картину мира, воссоздаваемую посредством специфического использования языка в эстетической сфере.

Индивидуальная модель мира автора, специфика видения им мира находит свое отражение на всех уровнях иерархически организованной структуры текста и обусловливает отбор именно таких элементов, которые по своим языковым свойствам являются наиболее действенными для отражения авторского понимания действительности, а также для реализации прагматических установок текста. Поэтому представляется возможным использование методов лингвистического анализа для выявления заложенной в тексте картины мира.

Бахтин М.М. Эстетика. Словесное творчество. М., 1979.

Горшков А.И. Русская словесность. От слова к словесности. Учебное пособие для учащихся 10 –11 классов общеобразовательных учреждений. М., Просвещение, 1996. 336 С.

Жоль К.К. Мысль. Слово. Метафора. Проблемы семантики в философском освещении. Киев. Наукова думка, 1984. 303 С.

Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987.

Корман Б.О. Теория автора // Литература, 1999, № 8, С.5 – 12.

Кузневич З.А. Языковая личность в литературно-художественном дискурсе Эрнеста Хемингуэя. Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. Иркутск, 1999. 22 С.

Серебренников Б.А. Роль человеческого фактора в языке. Язык и мышление. М., Наука, 1988. 244 С.

Удодов А.Б. О полифонизме в драме // Филологические науки, 1990, № 6. С. 22 – 30.

П.И.Мельников – Давыдов

Борисоглебск

Философский текст как объект лингвостилистики

Философский текст представляет собой лингвистический феномен особого рода. Если, например, при анализе религиозного текста можно восстановить тип религиозного мышления, опираясь на национальную культурную традицию и использование специфических лингвистических средств – церковнославянского языка (далее – ЦСЯ), что позволяет говорить о наличии в системе русского литературного языка специального функционального стиля – церковно-богослужебного, то в случае с философией возникает ряд совершенно обоснованных вопросов: 1) если данная наука мыслит понятиями (как считают современные специалисты по философии – см. ФС: 287; ЛС: 272 и др.), то эти понятия, несомненно, отличаются от понятий других наук и по природе, и по функции, и по объему, и по содержанию; 2) если у философии нет специальной функциональной разновидности литературного языка, ее обслуживающей, то, следовательно, она пользуется «услугами» других функциональных стилей, прежде всего, научного, но назначение, цели и задачи философского и научного познания далеко не всегда совпадают (см., например, Агацци 1989: 24 – 34; Рикер 1989: 41 – 50; Степин 1989: 3 – 18; Юдин 1990: 16 – 31; Зинченко 1990: 33 – 50; Кара – Мурза 1990: 3 – 15; Огурцов 1990: 3 – 17; Филатов 1990: 34 – 46 и др.); 3) если философия не имеет собственного функционального стиля, то, следовательно, она пользуется общенаучной терминологией и лингвистическими средствами других стилей литературного языка (см. ФС: 369; ЛС: 337 – 339; Антонов 1975: 99 – 110; Смирнов 1987; Иванов 1975; Карпович 1987: 37 – 52; Горан 1987: 185 – 205 и др.), что, несомненно, даёт основания упрекать данную форму общественного сознания в «несамостоятельности».

Эти и подобные им вопросы требуют специального разрешения. Несомненным является тот факт, что для современного носителя языка интерес в этом отношении представляют истоки формирования русского литературного языка как национального, связанные с периодом XVII – XIX вв. и отраженные в текстах наиболее видных представителей русской культуры прошлого. Внимание к данной проблеме является признаком национального достоинства и самоуважения, а её разрешение, несомненно, будет способствовать определению особенностей русской национальной ментальности.

Несмотря на довольно длительный интерес к данному периоду истории русского литературного языка (Е.Ф. Будде, Ф.И. Буслаев, А.И. Соболевский, Б.А. Ларин, Н.А. Мещерский, В.В. Виноградов, Л.П. Якубинский, Ю.С. Сорокин, Л. А. Кутина, В.В. Колесов, Д.С. Лихачев,

Е. Э. Биржакова, Л.А. Войнова, Н. И. Гайнуллина и др.), подавляющее большинство письменных произведений и документов остается еще мало исследованным в языковом отношении. Особенно плохо изученными в историко-стилистическом плане остаются философские тексты, что негативно отражается на содержании вузовских учебников, где, как правило, в отношении квазифилософских и философских текстов содержится лишь скупая констатация фактов, а порой дается и не соответствующая истине информация. Недостаточная изученность магистральных процессов выработки новых норм языкового употребления, происходивших в XVIII веке в пределах иных, чем художественная литература, жанров и функциональных типов письменности, несомненно, делает данное исследование актуальным с филологической точки зрения.

Не менее актуальным представляется повышенный интерес русистики начала XXI века к речевой деятельности отдельных носителей языка и влиянию на речевой акт когнитивных факторов, вылившийся в наши дни в самостоятельное научное направление изучения истории русского языка – историческую стилистику, которая поставила во главу угла исследование истории функциональных стилей русского литературного языка (Колесов В.В., Тарланов З.К., Черепанова О.А., Рождественская Т.В., Аверина С. А., Поцепня Д.М., Рогожникова Т.П. и др.). В связи с этим современная историческая стилистика сделала основным объектом лингвистических исследований текст (см.: Горшков 1983; Тарланов 1990; Колесов 1989, 1990 и др.) как «место приложения сил» говорящего (пишущего), а основной проблемой – проблему субъекта в его языковом выражении. Для истории русского литературного языка и исторической стилистики в целом такой фигурой является пишущий, точнее, писавший.

Его речевая деятельность находит лингвистическое выражение в письменных текстах, которые с наибольшей полнотой отражают языковое поведение создателя текста, его когнитивные, ментальные и социопсихолингвистические возможности, то есть языковую личность писавшего во всей полноте лингвостилистической реализации.

Проблема языковой личности как личности, выраженной в языке (текстах) и через язык или реконструированной в основных своих чертах на базе языковых средств, актуальна для исторической стилистики уже потому, что она только ставится, и для нее могут быть предложены лишь предварительные решения. Предпринимаемое нами в указанном направлении исследование соотношения языковой личности и языкового коллектива представляет научный интерес для диахронической лингвистики в силу того, что через конкретную языковую личность можно по-новому понять функционально – стилистические особенности языка в период его становления как национального (Колесов 1989, 2002; Мельников 1994, 1999, 2000, 2004). Этот аспект, как известно, до сих пор был объектом внимания, в основном, литературоведов, решавших такие вопросы в связи с общими проблемами развития художественной

литературы данного времени (см.: Г.А. Гуковский, Г.П. Макогоненко, В. Перетц, А.Н. Пыпин, В.И. Федоров и др.). Что же касается функционально-стилистических исследований лингвистов, то объектом изучения в них выступали, в основном, тексты художественной литературы и деловой письменности (А.И. Горшков, А.И. Ефимов, В.В. Виноградов, Л.А. Войнова, Г.П. Князькова, Е.Г. Ковалевская, А.И. Сумкина, Н.И. Тарабасова, Н.И. Гайнуллина и др.). Поэтому актуальным, на наш взгляд, представляется вовлечение в орбиту изучения лингвостилистических процессов письменных памятников нехудожественного типа, а именно философских.

Место и назначение квазифилософских и философских текстов, а также актуальность их исследования рассматривается нами с учетом особенностей лингвокультурной ситуации данного периода – последнего этапа славяно-русского двуязычия (Успенский 1994), когда происходит своеобразный синтез гетерогенных языковых форм, оказавшийся наиболее способным к выполнению самых разнообразных функций в условиях нарождающегося русского литературного языка национального типа (Виноградов 1982).

Именно в этих непростых и неоднозначных условиях его формирования оказывается очень важной проблема генезиса, становления и развития философского текста и стиля как функциональной разновидности, определившей развитие ряда жанров, ставших в дальнейшем функционально – стилистическими разновидностями современного русского литературного языка, лингвостилистический статус которых, кстати, не определен в науке до сих пор. Этим и обосновывается актуальность изучения письменных памятников квазифилософского и философского типа.

Материалом данного исследования являются квазифилософские, философские и отчасти литературные тексты XVII, XVIII и XIX веков от Аввакума Петрова и Феофана Прокоповича до Владимира Соловьева, рассматриваемые как особая функционально-стилистическая разновидность формирующегося и развивающегося национального литературного языка. По мере необходимости привлекались и древнерусские письменные памятники. Следовательно, объектом рассмотрения в этом аспекте является совокупность памятников письменности, содержащих нехудожественную, ненаучную, непублицистическую и неделовую информацию.

Предметом специального изучения стали содержательные и структурные особенности данных текстов как продуктов речетворческой деятельности языковой личности, оформленных по определенным законам этого специфического рода интеллектуальной деятельности.

К экстралингвистическим, универсальным по своей сути основаниям для выделения философского текста в самостоятельную функциональную

разновидность в истории русской письменности можно отнести следующие: 1) спецификация текстов по общественным функциям и выделение группы текстов, ориентированных на философскую рефлексию (экстралингвистический фактор как результат интериоризации в структуре языковой личности); 2) перемаркировка и концептуализация символов (в основном, традиционных) в результате смены культурно-исторической парадигмы. Это привело к значительному изменению лингвистической структуры текста, находящегося в непрерывной конфронтации с личностью творца, и как итог – его языковой природы, в результате чего из традиционного текста – синкреты выделяется сначала квазифилософский текст, а затем и философский.

Представляется необходимым вывить диахронические лингвостилистические закономерности использования литературного языка разных исторических типов как средства философской рефлексии, а также возникновение, становление и развитие философской рефлексии как особого лингвокультурного феномена ментального и когнитивного типа. Поэтому целью предпринимаемых исследовательских усилий мыслится определение с позиций культурно – исторической парадигмы роли и места системы философских текстов, философского стиля и стилей философствования в истории русского литературного языка, характера их структурной и содержательной эволюции.

Исходную концепцию при этом формируют следующие положения: историческая стилистика русского языка на современном этапе своего развития вплотную подошла к проблеме генезиса, формирования и развития функциональных стилей русского литературного языка; уже достаточно хорошо изучена эволюция деловой письменности (Тарабасова 1986; Сумкина 1987; Гайнуллина 1996; Юрицына 2000 и др.), научного, публицистического и художественного стилей литературного языка, но совершенно неизученными в этом аспекте остаются философские тексты. Приняв за исходную концепцию теоретические положения, выдвинутые профессором В.В. Колесовым в монографиях «Древнерусский литературный язык» и «Философия русского слова» (Колесов 1989, 2002), а также модель исследования, представленную в нашей монографии «Историческая стилистика художественного текста» (Мельников 2000), считаем возможным выдвинуть следующие положения.

В результате смены культурно-исторической парадигмы текст как продукт речемыслительной деятельности перестает быть ЦЕЛЬЮ культуры и становится ее СРЕДСТВОМ. Это приводит к возникновению лингвокультурной оппозиции «ПРЕДТЕКСТ – ТЕКСТ – ПОСТТЕКСТ», внутри которой метонимические (таксонимические) механизмы расширения традиционного текста-синкреты сменяются метафорическими (сугубо функциональными). Возникает потребность в логическом анализе текстовых структур, что обусловливает разграничение научных, исторических, беллетристических, философских и прочих проблем. Так в

линейной последовательности текстовых модификаций возникают ПОДТЕКСТ и СВЕРХТЕКСТ, объединенные в единую динамическую систему одной осью – языком как НОРМОЙ. Стандартизация литературного языка в динамически пульсирующей смене интериоризации и экстериоризации как регулярных социопсихолингвистических процедур приводит к возникновению оппозиции «ЯЗЫК – СТИЛЬ». Происходит ДИФФРАКЦИЯ, то есть расслоение «текста – языка» в «спектр» «языков – стилей» и создаются условия для приспособления языковых средств к нуждам философствования путем развития у языковых знаков ментальных и когнитивных коннотаций. В каждой функциональной подсистеме литературного языка через творческую деятельность отдельной языковой личности в соответствии с типом общественного сознания вырабатываются свои речевые стандарты. Формирующиеся функциональные стили распадаются на две группы – стандартизированные и нестандартизированные. В напряжении между данными двумя группами стилей начинает формироваться понятие индивидуального стиля (то есть происходит оформление языковой личности), вследствие чего мудрствование перестает быть одной из функций традиционного текста-синкреты и становится самостоятельной функциональной доминантой особого вида интеллектуальной деятельности – философствования. Невозможно переоценить роль в этом процессе традиционного религиозного мышления, «цементирующего» ядерные механизмы текстопорождения. Их можно обозначить как ЭПИСТЕМУ и представить в виде следующей схемы:

СВЕРХТЕКСТ

1

ПРЕДТЕКСТ ----------- ТЕКСТ---------------ПОСТТЕКСТ

1

ПОДТЕКСТ,

которая предполагает попытку многоаспектного исследования огромного философского наследия с позиций его функционально-стилистических особенностей, роли и влияния этого типа текстов на общие процессы развития русского литературного языка в начальный период его формирования как языка русской нации.

Целостный подход к изучению квазифилософских и философских текстов и обусловливает многоаспектность исследования, нейтрализующую и исключающую примат одного какого-либо направления в изучении функционального стиля. Такой подход служит средством получения более объективной картины его развития и таких же объективных выводов относительно особенностей и значения данной системы текстов в истории русского литературного языка. При этом один функциональный стиль подвергается исследованию на протяжении

длительного времени с целью определения типологии исследуемых текстов в связи с эволюцией других функциональных стилей (художественного, научного и др.) и описания основных эволюционных процессов в становлении философского текста как функционально – стилистической разновидности литературного языка.

Для выполнения данной задачи следует поставить и в определенной степени решить новую для исторической стилистики русского языка проблему языковой личности и ее влияния на общие направления в развитии нарождающегося языка национального типа, то есть сделать попытку создания «социопсихолингвистического портрета» языковой личности как причины и источника формирования стиля философствования и исследовать систему русских философских текстов как результат воплощения особого речемыслительного действия – философской рефлексии. Чтобы этого достичь, необходимо подвергнуть специальному изучению диахроническую динамику функциональных систем литературного языка для выявления лингвостилистических закономерностей языкового обеспечения философствования, что предполагает определение значения ЦСЯ и его наследника – церковно-богослужебного стиля литературного языка как инструмента спецификации лингвостилистической формы философской рефлексии. Необходимыми условиями решения поставленной задачи должны быть следующие: 1) избрание в качестве материала исследования квазифилософских и философских текстов, рассматриваемых в историко-стилистическом аспекте; 2) определение предмета и объекта исследования; 3) специфический подбор методов и приемов лингвостилистического анализа материала; 4) структурирование историко-лингвистических закономерностей и, наконец, 5) моделирование ментальных и когнитивных процессов в метаязыке.

При изучении такого сложного объекта необходимо определить место, значение и роль философских и квазифилософских текстов в составе русского литературного языка XVII – XIX веков, установить их основные признаки и выявить лингвостилистические маркеры (сигнализаторы) философского текста как историко-лингвистической категории с учетом влияния культурно-исторических факторов, проследить эволюционные процессы в структуре и лингвистической организации этих текстов в сравнении с предшествующими периодами истории русского литературного языка. Представляется важным на основе анализа содержания и назначения философских текстов исследуемого периода дать их типологическую характеристику и выявить лингвостилистические маркеры соответствующих типов текстов. Для этого нужно установить влияние социальных факторов на типологию текстов, что и позволит выявить соотношение общего (узуального) и частного (индивидуально-авторского) в лингвостилистической организации текстов данного

периода, а также влияние индивидуального начала на общие тенденции в развитии данного функционального стиля.

Такой подход позволит доказать, что высокоразвитый литературный язык на определенном этапе истории становится орудием и средством философствования как особого речемыслительного действия и что этому предшествует исторически (диахронически) функциональный синкретизм сакрального и традиционного текстов, разрушающийся в результате смены культурно-исторической парадигмы по фундаментальным закономерностям развития семантики и стилистики литературного языка.

В результате указанных процессов в русском литературном языке, как и в других литературных языках, возникает и формируется ФИЛОСОФСКИЙ СТИЛЬ как функциональная разновидность и складываются СТИЛИ ФИЛОСОФСТВОВАНИЯ как особые лингвостилистические явления (т.е. подстили). Описать их возникновение, формирование и сложение как самостоятельных функциональных систем с учетом лингвистических и лингвостилистических закономерностей развития литературного языка и призвана историческая стилистика, позволяющая определить, какую роль сыграли в генезисе, становлении и развитии философского стиля ЦСЯ и его преемник – церковно-богослужебный стиль литературного языка XVIII и XIX веков, выстроить своеобразную диахроническую ось: сакральный – традиционный – новаторский – философский тексты – философский стиль (и весь «спектр» стилей философствования от Г. Сковороды до В. Соловьева).

Чтобы установить принципиальную лингвистическую специфику стилей философствования в сравнении с другими индивидуальными стилями в исторически меняющейся функциональной системе литературного языка, необходимо вскрыть социопсихолингвистические механизмы явлений интериоризации и экстериоризации русской национальной эпистемы в динамике текстопорождения, а также значение лингвостилистических процессов и действий языковой личности в оформлении квазифилософских и философских текстов. Это даст возможность показать специфику славянофильского и западнического типов философствования с лингвостилистической точки зрения и позволит обосновать принципиальное отличие философского стиля от других функциональных (художественного, научного, публицистического и др.) стилей русского литературного языка с точки зрения диахронии.

Это определяет безусловную практическая ценность работы, заключающуюся в том, что ее результаты могут быть использованы в обобщающей монографии по истории разных жанров философии, их роли в становлении русского литературного языка национального типа, а также при корректировке учебников по истории русского литературного языка в той ее части, которая связана с изучением литературного языка эпохи формирования русской нации (середина XVII – XVIII вв.) и литературного

языка русской нации (XIX – XX вв.). Особенно ценным является изучение философского текста с лингвостилистической точки зрения для организации преподавания ряда гуманитарных дисциплин как в высшей, так и в средней школе. В гимназиях, например, и других специализированных школах существует острая потребность в организации специальных курсов по смежным гуманитарным темам, в том числе и философским.

Агацци Э. Человек как предмет философии // Вопросы философии, 2, 1989.

Антонов А.И. Преемственность и возникновение нового знания в науке. М., 1985.

Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII – XIX в.в. М., 1982.

Гайнуллина Н.И. Эпистолярное наследие Петра Великого в истории русского литературного языка. АДД. Алма – Ата. 1996.

Горан К. К проблеме становления категории «закон» // Научное знание: логика, понятия, структура. Новосибирск, 1987.

Горшков А.И. Теоретические основы истории русского литературного языка. М., 1983.

Зинченко В.П. Наука – неотъемлемая часть культуры // Вопросы философии , 9, 1990, с. 33 – 50.

Иванов В.Г. Физика и мировоззрение. Л., 1975.

Кара – Мурза С.Г. Наука и кризис цивилизации // Вопросы философии, 9, 1990, с. 3 – 15.

Карпович А. Экспликация структуры научных проблем в интеллектуальной деятельности ученого // Научное знание: логика, понятия, структура. Новосибирск, 1987.

Колесов В.В. Древнерусский литературный язык. СПб., 1989.

Колесов В.В. О предмете и задачах исторической стилистики русского языка. Петрозаводск, 1990, с. 16 – 22.

Колесов В.В. Философия русского слова. СПб., 2002.

Мельников П.И. Метонимия в древнерусском литературном языке XV – XVII веков. АКД., СПб., 1994.

Мельников (Давыдов) П.И. Филологический (лингвостилистический) анализ художественного текста. Тараз, 1999.

Мельников (Давыдов) П.И. Историческая стилистика художественного текста. Алматы, 2000.

Мельников – Давыдов П.И. Лингвостилистический анализ художественного текста. Борисоглебск, 2004.

Огурцов А.П. Наука: власть и коммуникация (социально – философские аспекты) // Вопросы философии, 11, 1990, с. 3 – 18.

Рикер П. Человек как предмет философии // Вопросы философии, 2, 1989, с. 41 – 50.

Смирнов В.А. Логические методы анализа научного знания. М., 1978.

Степин В.С. Научное познание и ценности техногенной цивилизации // Вопросы философии, 10, 1989., с. 3 – 18.

Тарабасова Н. И. Явления вариативности в языке московской деловой письменности XVII века. М., 1987.

Успенский Т.Г. Краткий очерк истории русского литературного языка (XI – XIX вв.). М.. 1994.

Филатов В.П. Образы науки в русской культуре // Вопросы философии. 5, 1990, с 34 – 46.

Ивин А.А. Никифоров А.Л. Словарь по логике. М., 1998.

Философский словарь. Под ред. И. Г. Фроловой, М., 1980.

Тарланов З.К. О предмете и задачах исторической стилистики русского языка // Историческая стилистика русского языка. Петрозаводск, 1990, с. 4 – 15

Юдин Б.Г. Социальный генезис советской науки // Вопросы философии, 12, 1990, с. 16 – 31.

Юрицына И.Ю. Статейные списки в системе письменности русского литературного языка конца XVI – начала XVIII веков (историко – лингвистический аспект). АКД. Алма – Ата, 2000.

Художественный дискурс

Л.М.Борисова
Воронеж

Проблемы общения в художественном дискурсе

(на примере новеллы В. Хайдучека «Прегрешение» (Verfehlung))

Предметом рассмотрения являются способы выражения успешной и неуспешной, в частности конфликтной, коммуникации в художественном дискурсе. Предпринимается попытка сравнительного анализа вербальных презентаций успешного и неуспешного коммуникативного поведения на различных уровнях коммуникации в художественном дискурсе (Firle 1987: 16).

Организация общения в художественном дискурсе принципиально возможна на двух уровнях коммуникации: на уровне общения персонажей и на уровне коммуникации фиктивного рассказчика с соответствующим типом читателя, формируемым согласно интенции автора речевым поведением самого рассказчика (Lerchner 1987: 28).

В новелле В. Хайдучека «Прегрешение» анализируются соответствующие обозначения речевых действий персонажей

аукториальным рассказчиком.

В указанных ниже примерах, демонстрирующих успешно протекающее общение, построенное на принципах кооперации и совместной заинтересованности, релевантность сообщаемой и воспринимаемой информации индицируется на уровне коммуникации аукториального повествователя и читателя с помощью так называемых verba dicendi (Lexikon 1988: 262). К данной смысловой группе глаголов относятся глаголы говорения, утверждения, доказательства, размышления, отрицания, тематизирующие на метаакциональном уровне речевое поведение. В ниже приведенных примерах с помощью глаголов *reden, sagen, übereinkommen* в соответствующих контекстах имплицитно обозначены и «способы проявления речевых тактик говорящего и слушающего» (Вепрева 2002: 75).

1. Sie hockten eine Nacht lang über Alben, Serien und Einzelstücken, ***redeten,*** tranken und waren überrascht, als der Morgen dämmerte***. Es war längst nicht gesagt, was noch zu sagen wäre***, und ***so kamen beide überein,*** dass Jakob Alain einen weiteren Tag im Dorf verblieb (1, S.48.).

1.1. Всю ночь напролет они просидели над кляссерами, блоками и одиночными марками, пили***, разговаривали и за разговором не заметили,*** как наступило утро, ***хотя они и половины не успели друг другу сказать.*** Вот почему ***они решили***, чтобы Якоб задержался в деревне еще на один день (2, с. 273-274).

В русскоязычном переводе лексема *разговаривали* выведена из ряда однородных сказуемых в конечную позицию и усилена предложным сочетанием *за разговором* (не заметили, как …), что подчеркивает значимость коммуникации. В данном случае имеет место расширение информационного блока оригинального текста с целью концентрации внимания читателя на значимости общения двух персонажей.

Что касается дальнейшей тематизации факта успешной коммуникации, то в русскоязычном переводе представлена конкретизация объёма информации, которой не успели обменяться заинтересованные собеседники: *хотя они* ***и половины*** *не успели друг другу сказать.* Ср. текст оригинала, в котором используется пассивная конструкция с наречием längst: das/es ist/war (noch) längst nicht + Partizip II, напр.: das ist noch längst nicht erwiesen - это далеко не доказано. Следовательно, фраза в тексте оригинала: *далеко не было сказано,* дополнена придаточным предложением со сказуемым в форме Konjunktiv II в составе модальной конструкции sein zu + Infinitiv: *что могло бы быть сказано.* В тексте перевода в составе условного придаточного предложения использована активная конструкция: … они … не успели … сказать. Таким образом, речевое поведение персонажей, характеризуемое анонимным рассказчиком на уровне плана повествования (Antos 1982: 57) как успешное, претерпевает в семантическом и особенно в синтаксическом аспекте в тексте перевода определенные деформации. Имеет место как расширение

конструкции с усилением смыслового акцента, так и упрощение конструкции с привнесением дополнительных смысловых оттенков.

В двух следующих примерах вербализован неуспешный тип коммуникации. В данных примерах фиктивный аукториальный повествователь на уровне плана повествования обозначает коммуникативное поведение героев, а именно их конкретные речевые действия, с помощью verba dicendi . Анализ текста перевода показывает, что и в данном случае также наблюдается, хотя и в меньшей степени, в силу прозрачности и простоты используемой лексики, определенная асимметрия в плане семантического выражения и синтаксической организации.

2. Die Frau ließ den Mann eine Weile in der Tür stehen. Erst als ihr sein Warten lästig wurde, ***sagte*** sie: „ Es ist niemand da." Weil er auch dann nicht ging, ***wiederholte*** sie: „Es ist niemand da."

Elisabeth Bosch fühlte sich unter den Blicken des Mannes unsicher werden. Ihre Kleiderschürze war fleckig, das Haar ungeordnet, die Füße waren nackt und schmutzig. Das alles bemerkte sie plötzlich, stieß ungeschickt gegen die Taschenlampe, und die stürzte zu Boden. Alain sprang hinzu, wollte die Lampe an ihren Platz stellen, aber die Frau ***rief zornig: „*** Es ist niemand da. *Wie oft soll ich es Ihnen noch sagen?".*

*„ Es tut mir leid****", erwiderte*** der Mann.

Sie blickten einander ***wortlos*** an. Dann verließ er das Zimmer. Kaum war Jakob Alain fort, *bedauerte* Elisabeth Bosch *ihre Unfreundlichkeit*.(1, S. 48-49).

2.1 Женщина заставила мужчину какое-то время простоять в дверях; лишь почувствовав, что его ожидание ей самой в тягость, она *сказала:*

- Нет никого, - и, поскольку он все равно стоял в дверях, повторила: -Нет никого!

Под взглядом мужчины она немного смутилась: фартук у ней был в пятнах, волосы не прибраны, ноги - босые и грязные. Внезапно увидев себя со стороны, она от смущения задела настольную лампу. Лампа упала. Алан подскочил, чтобы вернуть лампу на прежнее место, но женщина **выкрикнула с досадой:**

- Да нет же никого, ***сколько раз повторять!***

- Очень жаль,- ***сказал*** Якоб.

Они ***молча*** поглядели друг на друга, потом Якоб ушел. Но едва он ушел, Элизабет *пожалела****, что так грубо с ним разговаривала***. (2, с.274).

Лексемы *сказала, повторила* идентичны обозначениям речевых действий в немецком языке: *sagte*, *wiederholte*. Расхождения обозначены в следующей тематизации речевого поведения героини: rief sie zornig – выкрикнула с досадой (zornig - гневный, сердитый; rufen – кричать), нейтральное *сказал* не вполне адекватно немецкой глагольной лексеме *erwiderte* (ответил). Окончание данного общения, в котором отсутствует взаимопонимание и имеет место искаженное восприятие друг друга (необоснованное раздражение со стороны женщины, что выражается и в более резкой тональности её реплики на уровне коммуникации персонажей

в русском переводе: ..., *сколько раз повторять*! ср. нем. вариант: *сколько раз (как часто) я должна вам это ещё сказать : wie oft soll ich es Ihnen noch sagen?,* в котором присутствует также обращение к человеку в вежливой форме) маркируется в тексте оригинала наречием *wortlos* - без слов, молча, хотя в немецком языке присутствует и глагольная лексема schweigen - молчать, причастная форма которой *schweigend* (Partizip I) переводится также наречием *молча.*

Представляется, что использование в тексте оригинала лексемы *wortlos,* а не *schweigend*, полностью с ней пересекающейся в значении *молча,* преследовало своей целью подчеркнуть неудачный ход развития предшествующей коммуникации, после которой *дальнейшие слова* стали неуместны, как и продолжение самого общения, которое также получило оценку со стороны героини. И если в немецкоязычном варианте Элизабет Бош сожалеет о своей неприветливости и недружелюбии (безусловно, выказанных в процессе общения с Якобом Аленом), то в тексте перевода имеет место развернутая, носящая ярко выраженный оценочный характер, осуществляемая на метаакциональном уровне тематизация собственного коммуникативного поведения: *Элизабет пожалела*, ***что так грубо с ним разговаривала.***

Два следующих примера репрезентируют конфликтную ситуацию общения, где нарушено соблюдение кооперативного принципа и максим Грайса (ван Еемерен 1994: 137) и которую трудно было бы понять без исторического контекста. По мнению Н. Литвинец (Современная повесть ГДР… 1989: 8), повесть Вернера Гайдучека «Прегрешение» не об истории и не о политике, а о зарождающихся отношениях двух уже немолодых людей со сложными судьбами, потерявших своих близких. Проблема заключается в том, что друг друга полюбили люди, проживающие в двух разных немецких государствах: портовый рабочий из Гамбурга Якоб Ален приезжает к другу, проживающему в ГДР. Здесь и происходит его знакомство с уборщицей Элизабет Бош, которое, как мы смогли убедиться из выше приведенных примеров, на первом этапе также не может быть названо успешным. Развитие отношений между этими людьми приобретает в дальнейшем другой характер. Но человеческое счастье героев невозможно из-за эгоизма других людей, манипулирующих их чувствами в непростой политической реальности. Примером негативного общения в этом контексте становится изначально нарушающее принцип кооперации общение Якоба Алена с бургомистром деревушки, в которой он проводит несколько дней:

3. Jacob Alain war froh, sich aus der Nähe ***des grobschlächtigen Alten*** zu wissen-Er blieb unschlüssig auf den schiefgetretenen Stufen des Gemeindeamtes stehen, links hinauf und rechts hinab, in der Erwartung, dass sich irgendwo die Frau zeigte. Statt dessen kam der Bürgermeister, stutzte, den Mann immer noch vorzufinden, und ***wollte wissen,*** warum er vor dem Amt herumstünde.

Alain *glaubte sich ertappt, war verlegen,* ***redete etwas*** von Sonne und freundlichem Tag, ob der Bürgermeister es nicht auch finde, *dummes Zeug jedenfalls, wie er selbst merkte.*

Reimelt *meinte* denn auch, der Hamburger *wolle ihn verulken. Hier sei nicht der Ort zu gaffen***, sagte er schroff.** Das schien nun wiederum Jakob Alain ***nicht der angemessene Ton, mit ihm zu reden.*** Ein Parkverbot für Fußgänger könnte er nicht entdecken, *erwiderte er****. Ein Wort gab das andere,*** und am Ende *spuckte Alain aus und lief geradewegs ins Gasthaus. Das Dorf war ihm verleidet.*(1, S. 50-51).

3.1.Якоб Ален с великой радостью покинул ***старого грубияна.*** Он замешкался на истертых ступенях, поглядел направо и налево, втайне надеясь увидеть где-нибудь эту женщину. Вместо женщины на крыльцо выглянул бургомистр, удивился, что Якоб до сих пор не ушёл, и ***спросил,*** чего это он здесь торчит. Якоб смутился, что его застали врасплох***, начал что-то лепетать*** про солнце и про хорошую погоду: разве бургомистр не согласен с этим? - ***короче,*** *ерунду какую-то*, как сам и почувствовал. Но Раймельт почему-то решил, что гамбуржец над ним посмеивается. Нечего здесь глазеть, ***грубо оборвал*** он Алена, тоже мне, нашел место! Тут уже Ален в свою очередь ***счел тон бургомистра недопустимым и заявил***, что нигде не видел знака, запрещающего стоянку для пешеходов. ***Слово за слово*** - *под конец Ален плюнул и ринулся* в кафе. Деревня разом утратила для него всякую привлекательность. (2, с.275)

3.2.Якоб смутился, словно его в чем-то уличили, ***пробормотал что-то несвязное*** про солнце и про погожий денек, разве бургомистр не видит, ***короче,*** *ерунду какую-то,* как Якоб сразу и сам почувствовал. Но Раймельт почему-то решил, что гамбуржец над ним посмеивается. Нечего здесь стоять и глазеть, ***грубо оборвал*** он Алена, тоже мне нашел место. Теперь Ален в свою очередь решил, что бургомистр ***говорит с ним неуважительно*** и ***сказал,*** что покамест нигде не встречал знака, запрещающего стоянку для пешеходов. ***Так слово за слово****, Ален не выдержал, плюнул, припустил* через улицу в кафе (3, с.79).

Данной сцене конфликтной коммуникации уже предшествовал нелицеприятный разговор с бургомистром, названным Аленом *старым грубияном.* Однако в тексте оригинала бургомистр назван *der grobschlächtige Alte* (неотёсанный / грубый старик), что смягчает в некоторой степени негативную оценку речевого поведения человека, так как субстантивная лексема является здесь доминантной (почтенный возраст: *старик)*, в тексте же перевода определение переходит в категорию существительного *грубиян,* а существительное - в определение *старый,* что усиливает в целом негативную оценочность.

И если в примере (1) глагол *reden* обозначает длительное, чрезвычайно заинтересованное общение двух друзей, имеющих общие интересы и не заметивших, как пробежало время, то в примере (3) в разговоре Алена с бургомистром глагол *reden* используется для обозначения крайне смятенного состояния духа героя, ощущающего себя захваченным

врасплох, и собственная речь оценивается им самим как глупость, а его партнера приводит в ярость, (так как он считает, что Ален хочет его *verulken* – umg. verspotten, veralbern: разг. нем. высмеять, одурачить; в данном случае употреблена лексема со сниженной коннотативной оценочностью (ср. Wahrig. Deutsches Wörterbuch, 1981, S. 4016). Следствием данного раздражения является достаточно некорректная в плане общения фраза бургомистра с использованием глагола со сниженной коннотативной оценочностью *gaffen* (salopp – грубо, Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache 1967, S.1442): Hier sei nicht der Ort zu gaffen и, соответственно, резкая оценка его коммуникативного поведения на метаакциональном уровне: sagte er *schroff* (когда нейтральный по сути глагол sagen приобретает коннотацию благодаря наречию schroff (= unfreundlich, barsch - недружелюбно, резко, грубо; Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache 1967, S. 3304), что в свою очередь вызывает оправданное возмущение Алена по поводу непозволительного тона, что и приводит к словесной перепалке, делающей невозможным дальнейшее позитивное общение, разрушенное в самом начале нежеланием бургомистра коммуникативно адекватно отреагировать на реплику Алена о хорошем дне, не несущую в себе принципиально конфликтного начала. Однако данное общение сложилось как конфликтное, на что указывают уже, как мы видим далее в примере, нонвербальные компоненты коммуникации: Ein Wort gab das andere, *und am Ende spuckte Alain aus und lief geradewegs ins Gasthaus.*

Сравнительный анализ репрезентаций речевых действий персонажей выявляет также определенную асимметрию не только в оценочных характеристиках коммуникативного поведения героев новеллы В. Хайдучека, но и в плане семантического потенциала и синтаксической организации обозначений речевых действий главных действующих героев. Причем определенные различия присутствуют и в разных редакциях текста перевода одного и того же переводчика (ср. фрагменты 3.1 и 3.2).

Так, если в тексте оригинала употреблено категорическое *wollte wissen* (хотел знать/узнать), то в тексте перевода используется нейтральное *спросил*. В тексте оригинала речевое поведение смутившегося Алена обозначается глаголом *redete etwas von…, dummes Zeug …* (причем dummes Zeug reden маркируется резко сниженной оценочностью: salopp (неряшливый, небрежный) (Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache 1972, S. 2978); в тексте перевода в различных редакциях наблюдается расхождение при обозначении речевого поведения Алена: … *начал что-то лепетать…,* ***короче****, ерунду какую-то* (2); … *пробормотал что-то несвязное …*, **короче,** *ерунду какую-то,* … (3). Очевиден процесс художественного текстопорождения, где эксплицитно отражен поиск наиболее адекватно отражающей речевое поведение Алена формулировки; и в обоих вариантах на уровне коммуникации повествователя и читателя выполняется текстоорганизующее речевое действие парафрастического характера, индицируемое на метаакциональном уровне релятивом *короче*

(говоря), не присутствующим в тексте перевода (ср. jedenfalls – во всяком случае). В тексте оригинала присутствует стилистически нейтральная лексема ***sagte*** *er* (*schroff),* в тексте перевода используется лексема (*грубо)* ***оборвал*** *он Алена*, обладающая большей экспрессией и негативной коннотацией, поскольку эксплицитно обозначает нарушение принципа кооперации и всех максим Грайса. Расхождения наблюдаются и при переводе реакции Алена на подобное обращение с ним: ср. Ален*… счел тон бургомистра недопустимым и* ***заявил****, …* (2); Ален*… решил, что бургомистр говорит с ним неуважительно и* ***сказал,****… .* (3), ср. *erwidern* - возражать (Wörterbuch. Deutsch-Russisch von E. Daum und W. Schenk 1974, S. 184). Обращает на себя внимание и различное синтаксическое оформление ответных реплик Алена.

А вот как представлена та же сцена (3) в восприятии главной героини Элизабет Бош:

4.Doch als sie wieder ans Fenster trat, sah sie, *wie er* (Alain - Л.Б.) *dem Bürgermeister vor die Füße spuckte* (добавляется компонент vor die Füße, что подчеркивает степень нарушения коммуникации – Л.Б.) und gleich darauf zum «Alten Krug“ *rannte.* Reimelt schrie ihm etwas nach***, böse Worte*** sicherlich, denn so stand der Alte immer da, wenn ***er zornig war***, ***das heißt,*** *er stand nicht, sondern trat von einem Fuß auf den anderen, streckte den Kopf vor wie ein aufgebrachter Ganter und fuchtelte dabei mit den kurzen, kräftigen Armen.*

Der Streit der Männer machte Elisabeth Bosch betroffen, ohne daß sie hätte sagen können, warum (1, c.51).

4.1. Но потом, заняв прежнее место у окна, она увидела, *как он плюнул на землю, прямо под ноги бургомистру, и побежал* в „Старую корчму“. Раймельт ***что-то выкрикивал ему вслед****, должно быть* ***бранные слова, он, когда злился,*** *всегда стоял в такой позе,* ***вернее*** *не стоял, а переступал с ноги на ногу, вытягивал шею, словно рассерженный гусак, и махал короткими сильными руками.*

Их стычка почему-то неприятно задела Элизабет, хотя она и не могла бы сказать почему (2, c. 275-276).

Высказываемое главной героиней предположение о не несущей в себе позитивного начала коммуникации между Аленом и Раймельтом: *böse Worte sicherlich,* которое она делает, основываясь лишь на наблюдении жестового невербального поведения героев (ср. выше приведенный пример), и точно зная, что Раймельту эти телодвижения присущи всякий раз, когда он рассержен: denn so stand der Alte immer da, *wenn er zornig war,* подтверждается ниже в употребленной лексеме ***der Streit*** der Männer machte Elisabeth Bosch betroffen… Таким образом, коммуникация, не построенная на принципах кооперации, является неуспешной коммуникацией, несущей в себе конфликтное начало, подтверждаемое нонвербальной жестовой коммуникацией, репрезентируемой в художественном дискурсе в иной плоскости повествовательной перспективы, а именно перспективы Элизабет Бош, привносящей в сцену

неудавшейся коммуникации через призму собственного восприятия целый ряд интересных деталей субъективного восприятия коммуникативного события, в котором она непосредственно не принимает участия и вербальная составляющая которого для неё закрыта. Однако в художественном дискурсе путем смены повествовательной перспективы становится возможным восстановление всех составляющих компонентов данной коммуникативной ситуации, квалифицируемой в конечном счете на метаакциональном уровне как ***Streit der Männer,*** ср. в тексте перевода ***их стычка,*** в котором лексема *стычка* уже имеет сниженную оценочную коннотацию (присутствие конфликтного начала в отличие от стилистически нейтрального немецкого Streit).

В примерах 4, 4.1 в тексте перевода наблюдается инвертированный порядок слов: …***böse Worte***, sicherlich, …/…должно быть ***бранные слова,*** … . Каузация с помощью сочинительного союза *denn* (так как) в тексте перевода элиминируется, а придаточное времени предваряет главное предложение, поскольку в переводе непосредственно с главным предложением соотносится выполняемое на уровне коммуникации повествователя и читателя текстоорганизующее речевое действие коррекция, индицируемая на метаакциональном уровне релятивом ***вернее*** : *всегда стоял в такой позе,* ***вернее*** *не стоял, а переступал с ноги на ногу…* В тексте оригинала реформулирующее речевое действие не соотносится непосредственно с главным предложением, оно отделено от него придаточным времени и маркировано релятивом das heißt – то есть.

Таким образом, в рассказе В. Хайдучека можно проследить коммуникативное поведение главных героев рассказа на основе так называемых verba dicendi, присутствующих в структуре речевых действий повествователя. Данные глаголы, эксплицитно маркирующие на метаакциональном уровне те или иные речевые действия героев, являются сами по себе стилистически нейтральными, но в контексте приобретают коннотативную оценочность, характеризуя одновременно эмоциональное состояние героев, обусловленное определенным типом коммуникативного поведения героя или его партнера / партнерши по общению. Уже в начале рассказа с помощью самых частотных, не обладающих ярко выраженной стилистической окраской глагольных лексем обозначаются 2 типа коммуникативного поведения: 1) построенного на принципах кооперации и 2) откровенно конфликтного: от явно недоброжелательного (2) до агрессивного, с отсутствием любых попыток высказать взаимопонимание (3).

Стабильно фиксируемая в тексте перевода асимметрия относительно семантического потенциала и синтаксической организации анализируемых структур закономерно вызывает и определенные сдвиги в оценке коммуникативного поведения персонажей.

Вепрева И.Т. Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002.-380с.

Франс Х. ван Еемерен, Р. Гротендорст. Речевые акты в аргументативных дискуссиях. Перевод с английского. Санкт-Петербург, 1994.- 239 с.

Antos, G. Grundlagen einer Theorie des Formulierens. Textherstellung in geschriebener und gesprochener Sprache.- Tübingen: Max Niemeyer, 1982.- 216 S.

Firle, M. Erzählen als Sprachhandlung in der poetischen Kommunikation// LS /ZISW, R.A, Arbeitsberichte 167.-Berlin, 1987.-128 S.

Lerchner, G. Literarischer Text und kommunikatives Handeln// Sb SAW Bd. 127, H. 6.- Berlin, 1987. 74 S. (Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse).

Lexikon sprachwissenchaftlicher Termini / Hrsg. Rudi Conrad . -2., unveränd. Aufl.- Leipzig: Bibliographisches Institut, 1988.-281 S.

Источники

Werner Heiduczek. Reise nach Beirut. Verfehlung. Zwei Novellen. Mitteldeutscher Verlag Halle- Leipzig 1986. 2. Auflage 163 S.

Современная повесть ГДР: Сборник. пер. с нем.- М.: Радуга, 1989. - 624 с.

Вернер Гайдучек. Прегрешение. Перевод С. Фридлянд. Редактор Т. Горбачева. С.273-347.

Вернер Хайдучек. Прегрешение. Повесть (перевод с нем. С. Фридлянд) // Иностранная литература. 1. 1989. гл. ред. Ч.Т. Айтматов. С. 78-125.

А.В.Варушкина
Воронеж

Риторический дискурс в романе Ч.Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец»

В 60-е годы XVIII века в европейской литературе наблюдается отчетливая *антириторическая тенденция* (Аверинцев 1996: 150), связанная с протестом против рассудочной «правильности»; против установки на познание общего универсального, нивелирующей индивидуальность; против нормативной статичности жанровых канонов (см., например: Л. Стерн «Тристрам Шенди», 1954-1767; Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза», 1761 и др.).

Антириторическая тенденция ярко проявляется в *английской литературе к. XVIII – первой трети XIX вв.*, накладывая отпечаток на сентиментальную поэзию (Т. Грей, Т. Перси, Дж. Томсон и др.) и драматургию (Дж. Бейли и др.). Указанная тенденция во многом

определяет и пути развития английского «готического» романа. Это пристальный интерес к внутреннему миру человека, диалектике его переживаний, раздвоенности его души (М.Г. Льюис, Ч.Р. Метьюрин, А. Радклиф, М. Шелли); изображение неупорядоченности, хаотичности природы (М. Шелли, Ч.Р. Метьюрин), самобытности иных культур: Востока (У. Бекфорд), Испании (М.Г. Льюис), Италии (А. Радклиф); переплетение разных жанровых традиций в романах «готической» школы (барочные, просветительские, «готические», романтические черты) и др.

В итоге, изображение мира *упорядоченного, целостного*, что характерно для риторического типа культуры, сменяется иным видением окружающей действительности. Образ мира в «готическом» романе, как отмечают многие его исследователи, напротив, отличает *противоречивость, бесформенность, «фундаментальная неупорядоченность»* (Bayer-Berenbaum 1982: 94).

Вместе с тем, несмотря на очевидную антириторическую направленность, английский «готический» роман, на наш взгляд, сохраняет *связь с риторической традиций.* Обратимся, в частности, к роману «Мельмот Скиталец» (1820) Ч.Р. Метьюрина, который зачастую называют итоговым, «последним» в развитии «готического» романа, одновременно вбирающего в себя все возможности и недостатки этого жанра (Соловьева 1988: 124).

Для «Мельмота Скитальца» наряду с влиянием антириторической тенденции (изображение пестрого мира в многообразии разных стран, времен и культур; несхожести человеческих судеб, характеров; многогранности человеческих отношений, разных взглядов на жизнь) характерна и прочная связь с *риторической традицией*, проявляющей себя в романе довольно разнообразно.

Это, прежде всего, разработка *приемов обращения автора к читателю* (комментарии, размышления, отступления, ссылки, ремарки и т.д.). Приведем некоторые примеры:

«*В тесных пределах одного только дня враги могут заключить друг друга в объятия, а влюбленные – друг друга возненавидеть; но даже за целые столетия простая снисходительность и сердечная доброжелательность никогда не сможет перейти в страсть*» (Метьюрин 1983: 472);

«*О господи! Это ведь действительно так: …мы обречены…оставаться неприкаянными, - так голубь, воспаривший над бескрайним океаном, не может найти уголка земли, где сесть, и земного листика, чтобы унести его в своем клюве. О да откроется таким душам ковчег милосердия и да примет он их из этого бурного мира, где разлился потоп и бушует гнев, с которыми им не под силу бороться, и где им не найти себе места для отдохновения!» (*Метьюрин 1983: 355).

«Слово» автора отличает широкий диапазон эмоциональной насыщенности: оно варьируется от лаконичных сентенций,

эмоциональных восклицаний до взволнованных размышлений-монологов, излияний, проникновенных молитв. Тесная связь авторского слова с поэтической драматической речью (экспрессивная усложненность, украшающие словесные приемы), философской речью (размышления о житейском опыте), социально-бытовым контекстом свидетельствует о его *риторической природе* (Виноградов 1980: 119).

Иным приемом включения в текст «Мельмота» риторического дискурса является сентенция. Думается, что авторские сентенции представляют собой смысловые вехи, «каркас», который в концентрированной форме выражает смысл развертываемых сцен, эпизодов. Например, история любви Элинор Мортимер раскрывает, иллюстрирует следующие «посылы», заключенные в авторских назиданиях:

1. о том, что в благочестии мужчины есть нечто возвышенное (Метьюрин 1983: 458);
2. о том, что все в нашей жизни – иллюзия (Метьюрин 1983: 464);
3. о том, что истоки страдания или радости у людей бессердечных таятся не в сердце (Метьюрин 1983: 465-466);
4. о том, как страшно, когда «высокий ум» сталкивается с «посредственностью» (Метьюрин 1983: 466);
5. о том, что путь раскаяния и разочарования – в тысячу раз мучительнее, чем тот, что ведет к цели (Метьюрин 1983: 467);
6. о том, что мир религии и мир человеческих страстей – непримиримы (Метьюрин 1983: 468);
7. о том, что Господь и природа глухи к мольбам человека (Метьюрин 1983: 471);
8. о том, что снисходительность и добросердечие не могут перейти в страсть (Метьюрин 1983: 472).

Опираясь на исследования С.С. Аверинцева, выскажем предположение, что введение риторического дискурса в текст «Мельмота Скитальца» представляет собой способ *обобщения, упорядочивания* изображенного на страницах романа сложного, противоречивого образа мира.

Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции / С.С. Аверинцев. – М.: Школа «языки русской культуры», 1996. – 446 с.

Bayer-Berenbaum L. The Gothic imagination. Expansion in Gothic literature and Art / L. Bayer-Berenbaum. – London and Toronto Associated Press, 1982.

Виноградов В.В. Избранные труды. О языке художественной прозы / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1980.- 360 с.

Метьюрин Ч.Р. Мельмот Скиталец / Ч.Р. Метьюрин. – М.: Наука, 1983. – 700 с.

Соловьева Н.А. Английский предромантизм и формирований романтического метода / Н.А. Соловьева. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1984. – 146 с.

Я.С.Гребенчук
Воронеж

Постмодернистский дискурс в романе Джулиана Барнса «Попугай Флобера»

Роман Джулиана Барнса (родился в 1946 г.) «Попугай Флобера», вышедший в 1984 году, – один из лучших в творчестве английского писателя. Это произведение можно отнести к жанровой разновидности так называемого «филологического» романа, которая обозначилась в последние годы в творчестве ряда писателей-постмодернистов: Питера Акройда (роман «Чаттертон»), Антонии Байетт («Обладание»). «Филологический роман» отличают следующие признаки. Героем чаще всего является творческая личность: писатель (Флобер у Барнса), поэт (викторианцы Падуб, Ла Мотт у Байетт, Чаттертон и Вичвуд у Акройда); в ткань произведения внедрена сложная система разнообразных текстов (это могут быть художественные и критические произведения, дневники, письма и пр.), «авторами» которых являются персонажи. Главная сюжетная интрига «филологического» романа разворачивается вокруг тайны, загадки, связанной с творческой личностью (в «Обладании» ученые ищут переписку поэтов; герой романа Акройда расследует тайну портрета поэта-мистификатора Томаса Чаттертона). Действие «филологического» романа часто протекает в разных хронологических планах (у Байетт это XIX и XX века; в романе Акройда – XVIII, XIX и XX века).

Книга Барнса, в центре которой стоит фигура Гюстава Флобера (1821-1880), также посвящена проблемам связи прошлого и настоящего, художественного творчества, истины. Герой-рассказчик, бывший врач Джеффри Брэйтуэйт, разгадывает тайну чучела попугая, по легенде стоявшего на столе у писателя во время работы над повестью «Простая душа». Вся интрига состоит в том, что Брэйтуэйт обнаруживает целых два таких чучела: одно в музее Руана, второе – в доме-музее Флобера в Круассе. Смотрители каждого из музеев осведомлены о существовании второго чучела, но искренне убеждены в подлинности «своего». Герой, пытаясь выяснить правду, рассылает письма академикам, ученым – специалистам по творчеству Флобера, более года активно занимается «делом о попугае».

Говоря об особенностях дискурса в романе Барнса, стоит вспомнить размышления известного французского мыслителя Мишеля Фуко по поводу дискурса. Для него это закрепившийся в языке способ упорядочения действительности; способ видения мира, выражаемый в самых разных, не только вербальных практиках. Дискурс, по мысли Фуко, не только отражает мир, но и проектирует и сотворяет его.

Можно сказать, что именно такое понимание дискурса подтверждает роман Джулиана Барнса «Попугай Флобера». Рассказчик, Джеффри

Брэйтуэйт, на основе произведений, писем, дневников французского «отца реализма», воспоминаний друзей писателя создает «своего Флобера» – образ творческой личности, чья загадка так волнует героя и чья тайна так и останется нераскрытой.

Что касается принципов, на которых выстроен данный дискурс, то можно сказать, что это принципы вариативности и интерпретации. Принцип вариативности проявляется, например, в том, что в главе «Хронология» предлагается несколько «вариантов» жизни Флобера, отраженных в трех различных хронологических списках. Первый дает представление об успешном, талантливом писателе, при жизни окруженном друзьями и почитателями и умершем в зените славы. Второй вариант – диаметрально противоположный, это жизнеописание непризнанного гения, незаслуженно страдавшего одинокого художника. Третий же представляет собой собранные в хронологическом порядке высказывания Флобера о себе, и это не история взлетов и падений, а напряженный поиск художником самого себя.

Принцип вариативности выражается также в присутствии в романе двух трактовок отношений Флобера с поэтессой Луизой Коле. Первая «версия» их истории раскрывается непосредственно в основном повествовании, и из нее можно сделать вывод, что Коле – это «скучная, назойливая, распущенная женщина; у самой не хватает таланта, поэтому не способна увидеть гений в других; пыталась поймать Гюстава в брачные сети…» (Барнс 2002: 208). Второй вариант истории этих взаимоотношений представлен главой с говорящим названием «Версия Луизы Коле». Повествование в этом случае идет от лица самой поэтессы, «смелой, страстной, глубоко непонятой женщины; из-за любви … распявшей себя на кресте ради бессердечного, невыносимого провинциального Флобера» (там же).

Барнс, предлагая читателям несколько различных трактовок одних и тех же событий и явлений, действует в русле постмодернистской традиции, которая, как известно, объявляет принцип вариативности, отражающий многообразие мира, основным. Писатель словно говорит: «Вот факты, а вот как их можно преподнести. Как вам больше нравится?». В одном из интервью Джулиан Барнс так сформулировал свою идею по поводу главы «Хронология», о которой говорилось выше: «Жизнь любого человека можно прочесть как триумф, можно и как провал, а почему бы не прочесть ее метафорически?» (Barnes in Conversation 2002: 3).

Принцип интерпретации и выборочности находит свое выражение в следующем. Анализируя письма Флобера, его путевые заметки и дневники, а также воспоминания друзей, рассказчик словно выхватывает отдельные детали и уже на их основании выстраивает картину происходящего. К примеру, рассуждая о прошлом и о том, что многие вещи мы видим не такими, какими они были во времена Флобера, Брэйтуэйт выясняет, какого цвета был джем из красной смородины в Руане

в 1853 году. Импульсом к подобному размышлению послужило высказывание Флобера о закате над морем, в котором он сравнил диск солнца с цветом джема. Приведённое высказывание относится к периоду сбора материала для романа «Госпожа Бовари», поэтому данный вопрос кажется рассказчику достойным разъяснения. Брэйтуэйт задается вопросом, «был ли джем из красной смородины в Нормандии 1853 года такого же цвета, как ныне» (Барнс 2002: 90), в связи чем делает запрос в одну из торговых фирм и узнает, что джем XIX века по цвету был идентичен современному. Неизвестно, что дало исследователю Флобера подобное изыскание, но Брэйтуэйт уверен: это знание было ему необходимо.

Вот еще примеры акцентирования внимания на деталях: рассказчик выясняет размеры экипажа, в котором Эмма Бовари каталась по городу с Леоном; рост Флобера; он также составляет «Железнодорожный путеводитель по миру Флобера» и др.

Следующий пример того, как, изучая наследие писателя, Брэйтуэйт останавливается на отдельных сравнениях, образах, мыслях и, отталкиваясь от них, строит свою очередную гипотезу, – глава четвертая «Бестиарий Флобера». Рассказчик методично выбрал из обширного поля высказываний Флобера о самом себе те случаи, в которых тот отождествляет себя с двадцатью пятью (!) видами животных. Перечислены все «зооморфные» воплощения французского писателя, а также те живые существа, которые так или иначе присутствовали в его жизни и отразились в творчестве. Эта глава состоит из следующих разделов: «Медведь», «Верблюд», «Овца», «Обезьяна, осел, страус, второй осел и Максим Дю Кан», «Попугай» и «Собаки», причем последний включает в себя еще четыре подраздела («собака романтическая», «домашний пес», «собаки в переносном смысле этого слова», «пес утопленный и пес фантастический»).

В рамках постмодернистского дискурса и как закономерная составляющая «филологического романа» в романе Джулиана Барнса присутствует также вкрапление, которое можно назвать биографическим эссе. В главе третьей под красноречивым названием «Нашел – мое!» рассказывается о знакомстве Джеффри Брэйтуэйта с «американским интеллектуалом» Эдом Уинтертоном. Последний случайно находит переписку Флобера с гувернанткой его племянницы, англичанкой Джульет Герберт. Флобер просил сжечь всю переписку, сама Герберт этого не сделала, но желание писателя выполнил Уинтертон. Барнс со свойственной ему иронией показывает весь спектр эмоций, посещающих рассказчика в ходе этой главы. Это и предвкушение литературной сенсации, и честолюбивые мечты о публикации с его фамилией внизу, и нетерпение при расспросах Эда о содержании переписки, и ярость, вызванная известием, что письма сожжены. Особую остроту указанному эпизоду придает следующий факт. В уже упоминавшемся здесь интервью Джулиан

Барнс, рассуждая об этой главе, сообщает, что один из его знакомых, специалистов по Флоберу считает, что переписка Флобера с Джульет Герберт «еще может всплыть» (Barnes in Conversation 2002: 4). И все-таки более вероятым представляется, что автор романа выдумал эту историю. Он словно предложил нам один из вариантов того, как это могло быть: каким образом могла быть обнаружена переписка, сведения какого характера могли содержаться в ней. Здесь можно говорить о присутствии игрового дискурса, вписывающегося в постмодернистский характер всего произведения в целом.

Игровой, пародийный дискурс также находит свое выражение в составлении рассказчиком своего собственного «Лексикона прописных истин» Брэйтуэйта (по аналогии с «Лексиконом прописных истин» Флобера). Словарь, представленный в главе двенадцатой, насчитывает двадцать шесть статей, в краткой и ироничной форме раскрывающих разнообразные понятия, связанные с личностью Гюстава Флобера: **Восток** (плавильный котел, в котором была выплавлена «Мадам Бовари»…), **Ирония** (современная мода: то ли это знак дьявола, то ли отдушина для нормальной психики…), **Нормандия (**всегда дождь…**), Эпилепсия** (стратагема, позволившая Флоберу-писателю избежать обычной карьеры, а Флоберу-человеку сделать шаг в сторону от обыденности жизни…) и т.д.

Целая глава романа посвящена так называемым «апокрифам Флобера» – «книгам, не написанным писателем». В ней рассказывается о творческих замыслах, идеях и планах, посещавших Флобера в то или иное время, но по разным причинам не воплощенным в жизнь. По словам Брэйтуэйта, «…будь у него (Флобера. – Я.Г.) время и деньги…он мог бы привести в порядок свое писательское хозяйство» (Барнс 2002: 76). Рассказчик составляет целую систему «апокрифов», включающую в себя автобиографию, переводы, художественную литературу. Безусловно, перед нами снова игровой дискурс.

Вообще же, в романе Барнса самым увлекательным способом сочетаются два, казалось бы, совершенно противоположных момента: с одной стороны, нам повсюду предлагаются факты, точные детали, иногда излишне мелкие подробности, а с другой - налицо постоянный пафос предположительности. Любая информация подается Барнсом через призму сослагательного наклонения. Думается, таким способом автор выражает свою мысль о том, что истина в принципе недостижима, что ее вообще нет, если понимать под истиной единственно возможную «правду» о вещах. Поэтому-то он и предлагает читателю несколько вариантов трактовок одних и тех же событий, как бы говоря: «Это может быть так, а может и так».

Ярким выражением идеи о недостижимости конечной истины в романе Барнса можно считать историко-литературное «расследование», предпринятое Брэйтуэйтом, в результате которого «Дело о Попугае» зашло в тупик. Во время посещения Музея естественной истории (откуда, как удалось выяснить, Флобер заимствовал пресловутое чучело) Брэйтуэйт,

«…случайно повернув голову, неожиданно увидел сидящих в ряд амазонских попугаев. От пятидесяти чучел осталось всего три…Возможно, кто-то из них и был тем самым попугаем…» (Барнс 2002: 254). Истина, которую так искал герой, вроде бы нашлась, правда, в нескольких вариантах. Теперь уже целых пять чучел претендует на уникальность и истинность – принадлежность великому писателю. Мысль, воплощенную в финале романа, Барнс прокомментировал так: «В книгах, которые я пишу, нет решения. Мне нравятся произведения искусства: книги, фильмы, картины – которые как бы «продолжаются» после того, как ты их прочитал, посмотрел, то есть оставляют что-то неразрешенным. В моем романе присутствует символический поиск писательского голоса, заключенного в одном из двух попугаев. Так вот, в конце романа поиск так ни к чему и не приводит: не происходит желаемого сближения с Флобером. Я считаю, что это честно – оставить писателя одного, позволить ему хранить свои секреты» (Barnes in Conversation 2002: 7).

Образ попугая, вынесенный в заглавие произведения, является многозначным. Это и символ писательского голоса, и символ ненадежности знания о чем-либо. Это также пародийный двойник рассказчика, Джеффри Брэйтуэйта, «любителя жизни и творчества Флобера», как он сам себя называет. Это и сам Флобер, как и каждый писатель, лишь повторяющий слова. Это и символ ускользающего прошлого, «подобного берегу в туманной дымке» (Барнс 2002: 167).

В целом, образ попугая является воплощением того общего дискурса постмодернистского толка, в котором написан замечательный роман Джулиана Барнса «Попугай Флобера».

Барнс Джулиан. Попугай Флобера: Роман / Д.Барнс; Пер. с англ. Т.Шинкарь.– М.; ООО «Издательство АСТ», 2002. – 253с.

Julian Barnes in Conversation, Cercles 4, 2002 // www.abcportal.com / barnesj

Т.В.Морозова, Т.Н.Панкова
Воронеж

Прецедентный образ в постмодернистском дискурсе
(на примере романа Гонсало Торренте Бальестера «Дон Хуан»)

На протяжении веков мировая литература многократно обращалась к этому мифу, по-разному трансформируя его и по-разному интерпретируя образ самого Дон Жуана: как незадачливого любовника, политического или военного героя, циника, нигилиста, импотента, меланхолического поэта и т.д.

Известный испанский прозаик, драматург, литературовед и переводчик Гонсало Торренте Бальестер (род. в 1910 г.) в романе «Дон Хуан» (1963) предлагает свою трактовку мифа о Дон Жуане. Роман занимает достойное место среди произведений постмодернистской литературы Испании. Он сложен по форме: автор смело смещает временные пласты, легко «перешагивает» через барьеры между вымыслом и реальностью, между литературой, театром и обыденной жизнью, с увлечением «перетасовывает» персонажей, жонглирует мифологемами и парадигмами, «выворачивает» наизнанку цитаты из Евангелия и Сартра, прибегает к аллюзиям и реминисценциям, причудливо совмещает времена и пространства, вводит отдельные мифологические мотивы в ткань реалистического повествования и т. п.

В романе Бальестера человек образованный найдёт всё или или почти всё, что было сказано о севильском озорнике в мировой литературе. И, тем не менее, «Дон Хуан» испанского писателя не выглядит собранием давно разгаданных интеллектуальных кроссвордов. Каждый приём в романе подчинён едва ли не единственной цели – выбраться из литературного лабиринта, утвердить собственное понимание этого мифа и через проблемы избранности и свободы воли найти ответ о причинах бессмертия Дон Жуана.

Дон Хуан, герой Бальестера, не ещё одна вариация на тему донжуанства, а первый и единственный, по мысли автора, обречённый на бессмертие Дон Хуан Тенорио. Роман Бальестера во многом собирателен: это история историй о Дон Жуане от испанской легенды до киркьегоровской и бодлеровской философий донжуанства с центральной идеей о чувственно-эротической гениальности, исполненной духовного величия. Однако, представляя нам своего Дон Хуана, автор переходит на качественно иной уровень. Дон Хуан у Бальестера – миссионер любви. Он больше не влюбляет в себя и не влюбляется сам. Он учит «любить и становиться собой… выплёскивать свою исключительность, суть своего «я», как это должно происходить в Раю». Женщины же становятся для героя орудием в его споре с Всевышним.

Автор настойчиво подчёркивает, что привычные, человеческие мерки не применимы к его герою. Именно поэтому он не делает из Дон Хуана обычного, «реального» персонажа, но изображает его персонажем «литературным», который, будучи таковым, нуждается в своей собственной теологии, в высшем обосновании собственного «кочующего» по страницам мировой литературы бытия.

А. Б. Зотова
Воронеж

Особенности ассертивных речевых актов, выражающихся восклицательными предложениями, в русском и американском художественном дискурсе

Ассертивные речевые акты – это акты, основной функцией которых является сообщение слушающему или читающему о некотором положении дел в действительности (Комина 1983: 95, Почепцов 1975: 16, Кобозева 1995: 7-21). Как правило, ассертивные речевые акты производятся преимущественно не ради сообщения информации, а ради её формулирования (Вахтель 2004: 32). Поэтому ассертивы ещё иногда называют актами утверждения (Богданов 1990: 53), актами констатации или констативами (Гак 1987: 27, Комина 1983: 99), аффирмативами, если адресату сообщается неизвестная информация, или экспозитивами (Остин 1986: 119, Вежбицка 1985: 272), репрезентативами (Серль 1986: 181), актами выражения мнения и веры. Ю. Д. Апресян считает их специализированными сообщениями, утверждениями и предсказаниями (Апресян 1995: 200).

Итак, под ассерцией понимают то, что утверждается в высказывании, именно поэтому в ассертивной части речевого акта содержится толкование его пропозиционного содержания. В информирующих констативных речевых актах ассертивная часть имеет следующий вид: говорящий или пишущий что-то сообщает (Вахтель 2004: 32).

Следует отметить, что исследователи по-разному трактуют назначение ассертивных речевых актов. Согласно Т.В. Шмелёвой, цель информативных речевых актов – «произвести некоторую операцию со знаниями» (Шмелёва 1990: 25). По Дж. Остину, экспозитивы используются для разъяснения аргументов, логических оснований (Остин 1986: 119). Включая в состав ассертивов часть вердиктивов, он видел их назначение в «вынесении оценки, мнения, которые трудно вынести с полной уверенностью» (Остин 1986: 119). Е.В. Падучева считает утверждения такими речевыми актами, которые служат для «расширения информационного фонда, единого для говорящего (пишущего) и слушающего (читающего) – общего фонда их знания о мире», «введения» высказывания в общее поле зрения коммуникантов (Падучева 2002: 134). Согласно Дж. Серлю, основным назначением речевых актов утверждения является выражение обязательств, принимаемых говорящим в отношении истинности определённого положения дел (Комина 1983: 95).

Отсутствие единства в трактовке назначения ассертивов приводит к тому, что у разных лингвистов выделяются различные подвиды данного

вида речевых актов. Так, например, Дж. Серль, Дж. Остин и Д. Вундерлих выделяют следующие подвиды ассертивов: сообщение, утверждение, констатация, описание, объяснение, заверение, отчёт (Комина 1983: 99), в то время как Ю. Д. Апресян относит к ним специализированные сообщения, утверждения, предупреждения и предсказания (Богданов 1989: 32). Н. М. Вахтель делит ассертивные речевые акты, которые формируются на основе повествовательных высказываний, на три основных вида: речевые акты знания и мнения, речевые акты эмоционального воздействия и социальные речевые акты, среди которых выделяются более частные подвиды (Вахтель 2004: 41). Другие лингвисты (Дж. Серль, Д. Вундерлих) не относят речевые акты эмоционального воздействия и социальные речевые акты к актам ассерции, а выделяют их в качестве самостоятельных видов и называют их соответственно экспрессивами, декларативами и вокативами (Комина 1983: 99-100).

На основе анализа различных подходов к выделению частных видов ассертивных речевых актов, представляется целесообразным выделить следующие их подтипы: утверждение, сообщение информации, констатация, описание, объяснение, заверение, отчёт, качественная характеристика (фазисность пропозиционального содержания), обвинение, утверждение логического вывода, разъяснение, успокаивание, прогноз, гипотеза, опровержение, заверение, оспоривание, предположение, умолчание, намёк, разоблачение, убеждение, признание, намерение, решение.

Как известно, ассертивные речевые акты формируются на основе повествовательных предложений, а любое повествовательное предложение может стать восклицательным, если произносится с особой интонацией и сопровождается выражением чувства говорящего (Розенталь 1994: 375), Целью данного исследования является рассмотрение различных частных подвидов ассертивных речевых актов, выражающихся русскими и английскими восклицательными предложениями. Поскольку в лингвистической литературе отсутствует чёткое выделение подвидов речевых актов ассерции, целесообразным представляется использовать для их разграничения словарные дефиниции.

Материалом исследования послужили восклицательные предложения, полученные методом сплошной выборки из тринадцати произведений современных русских писателей (В. Тучков «Генералы», «Войска внос», «Повара», «Кавалеристы», «Пограничники», М. Бутов «Свобода», А. Солженицын «Желябугские выселки», «Адлиг Швенкиттен», Ю. Кублановский «Неостывшая переписка», С. Костырко «О роковых тайнах женской души», А. Марченко «От чего так легко зарыдать…», Н. Елисеев «Пятьдесят четыре», А. Слаповский «День денег») и десяти произведений американских писателей, преимущественно современных (Ch. Bukowski “Bop Bop against the Curtain”< I. Welsh “Glue”, H. Fielding “Bridgit Jones’ Diary”, A. Gopnik “Like a King”, “A Machine to Draw the

World", "Lessons from Things", "The Rookie", "Winter Circus. Paris to the Moon", "Distant Errors", "A Handful of Cherries").

В рамках исследуемого материала ассертивные речевые акты, выражающиеся как русскими, так и английскими восклицательными предложениями подразделяются на более частные виды, представленные здесь в порядке убывания частотности в процентном соотношении к общему количеству:

1) *Утверждение* – мысль, положение, высказывание, доказывающие, утверждающие что-либо (Евгеньева 1983, т.4: 531). Данный подвид ассертивов, выражающихся русскими и английскими восклицательными предложениями, может быть проиллюстрирован следующими примерами: *Дым сжигаемых деревень – он ведь лёгкие ест!* (Н. Елисеев) – автор говорит о том, что работа офицера на зоне очень сложная, и утверждает, что работа карателя ещё сложнее, опаснее, а самое главное – вреднее для здоровья; *No! It is worse! It is a scandal!* (A. Gopnik) – вдова одного высокопоставленного лица говорит жене другого высокопоставленного лица о той ужасной ситуации, в которой они находятся. Идёт очень сильный дождь, и они промокли. Дама утверждает, что это настоящий скандал (25% - в русском и 22% - в английском языках).

2) *Сообщение* – то, что сообщается, известие; данные, сведения, передаваемые, сообщаемые, излагаемые кем-либо; небольшой доклад на какую-либо тему, информация (Евгеньева 1983, Т.4: 196): *She got lost, everyone!* (H. Fielding) – Уна сообщает всем гостям и родственникам, что Бриджит опоздала, так как вышла из автобуса не на той остановке и поэтому заблудилась; *Андреяшина ранило!* (А. Солженицын) – оператор на центральном приборе сообщает комбату, что во время бомбёжки ранило линейного дежурного (18% - в английском и 15% - в русском языках).

Представляется целесообразным заметить, что основное различие между рассмотренными выше речевыми актами заключается в том, что сообщение подразумевает, как правило, представление новой информации, ранее не известной, в то время как в утверждении содержатся уже известные сведения.

3) *Констатация* – установление (устанавливание), отмечание наличия чего-либо (Евгеньева 1983, Т.2: 92): *Это же бесы здесь у тебя! Скачут прям вот бесы!* (М. Бутов) – приехавший служить на престольный праздник батюшка увидел, как крысы распотрошили его сумку с праздничными подношениями от прихода. Он констатирует факт наличия в приходе нечистой силы в лице крыс; *Look, you got bloodspots on this shirt! Bloodspots!* (Ch. Bukowski) – вечером мальчик подрался, и его рубашка была вся запачкана кровью. Мама это увидела и констатирует факт наличия пятен крови (9,5% - в русском и 9% - в английском языках).

4) *Объяснение* – а) толкование, установление причины, смысла, закономерности чего-либо; б) изложение причин, обстоятельств, с

помощью которых пытаются оправдать своё поведение; в) толкование чего-либо, чтобы оно стало ясным, понятным (Евгеньева 1983, Т.2: 580): *That was why I kept passing out!* (A.Gopnik) – повар Алиса рассказывает о своём первом визите в Париж и о том, как ей там стало плохо, и она потеряла сознание. Алиса объясняет, что это произошло из-за того, что она много съела устриц в ресторане; «А как ты разглядел, что только молодёжь свистит?» - «*А старикам свистеть нечем: зубов нет!*» (А. Слаповский) – работник пресс-центра объясняет губернатору, что свистит только молодежь, так как старикам свистеть нечем вследствие отсутствия зубов (6,8% - в английском и 8,5% - в русском языках).

5) *Убеждение* – а) стремление заставить кого-либо поверить чему-либо, уверить в чём-либо; б) уговоры, направленные на то, чтобы склонить человека к чему-либо, заставить сделать что-либо (Евгеньева 1983, Т.4: 443): *Я – нагоню, нагоню вас, не сомневайтесь!* (А. Солженицын) – дежурный линейный Андреяшин убеждает комбата Овсянникова в том, что успеет сбегать за пару часов в свой родной город, Орёл, так как они находятся рядом с ним; *Una and Geoffrey have been holding the New Year Buffet since you were running round the lawn with no clothes on!* (H. Fielding) – Бриджит не хочет идти вечером к друзьям своей мамы – Уне и Джефри. Мама пытается убедить её в том, что ей необходимо посетить рождественский ужин, который устраивает Уна и Джефри (8,5% - в английском и 8% - в русском языках).

6) *Заверение* – обнадёживающее заявление, уверение в достоверности чего-либо, намерение поручиться за что-либо (Евгеньева 1983, Т.1: 500): *Of course, sun!* We'll go tae the fitba. See the Jam Tarts! (I. Welsh) – отец собирается уйти из семьи, и его сын Терри спрашивает, будет ли он их навещать, Отец уверяет сына в том, что будет приходить к нему и гулять с ним; Вот, говорят, после войны у нас всё к лучшему переменится. *Свободная жизнь будет! Заживём!* (А. Солженицын) – лейтенант, офицер бригады Олег Гусев уверяет командира первого взвода в том, что после войны настанет хорошая жизнь (8% - в английском и 7,8% - в русском языках).

7) *Описание* – а) рассказ о ком-, чём-либо в письменной или устной форме, изображение средствами языка; б) изложение особенностей, признаков, состава чего-либо в систематическом порядке (Евгеньева 1983, Т.2: 623): *Залп! Начинается с крайней – но быстро переходит по строю, и ещё первая не кончила – стреляет и восьмая!* (А. Солженицын) – описание работы «катюш» во время ВОВ; *A tuna sandwich, a bran muffin, a bowl of black bean soup – black bean soup! Yankee bean! Chicken vegetable!* (A. Gopnik) – автор описывает свой ланч в Америке, по которому он очень соскучился, живя во Франции, Париже. Он мечтает вернуться в Америку и съесть ланч в ресторане (6,2% - в русском и 5,5% - в английском языках).

8) *Намерение* – замысел, желание, предположение сделать, совершить что-либо (Евгеньева 1983, Т.2: 371): *Я лучше пойду в народ!* Народ – это не миф! (Н. Елисеев) – герой выражает намерение сблизиться с народом, узнать о его трудностях на практике, а не судить о них со слов других людей; *Durr! We're going to have to use the Magimix!* (H. Fielding) – телеведущая Пэм говорит, что её программа намерена сотрудничать с фирмой Magimix (5% - в русском и 4,5% - в английском языках).

9) *Решение* – а) вывод, заключение относительно чего-либо, к которому приходят после размышления, обдумывания; б) то, что является результатом обдумывания каких-либо действий, обдуманное намерение сделать что-либо; в) заключение, вывод, мнение, разрешающие что-либо; г) то, что принято в результате обсуждения; постановление (Евгеньева, 1983 Т.3: 714-715): *Бежать!* Бежать, спотыкаясь по чёртовым этим ухабинам (А. Солженицын) – Солженицын твёрдо решил спасаться бегством от бомбёжки; Wait! *I'll stand on it!* (Ch. Bukowski) – актёр не может засунуть вещи девушки в чемодан, так как их слишком много и поэтому чемодан не закрывается. Он принимает решение стать на чемодан (4,5% - в русском и 4, 5% - в английском языках).

10) *Прогноз* – предсказание, суждение о дальнейшем течении, развитии чего-либо (событий, явлений и т.д.) на основании имеющихся различных данных (Евгеньева 1983, Т.3: 475): *It will be Vietnam!* (A. Gopnik) – новые хозяева ресторана изменили в нём порядки. Посетители решили с этим бороться, Один из посетителей предсказывает, что эта борьба будет похожа на войну во Вьетнаме; Что и говорить, индивидуалист до мозга костей! *С такими войну хрен выиграешь!* (В. Тучков) – автор делает предсказание по поводу того, что со снайперами войну невозможно выиграть, так как их волнует только то, что они – ловкие и их никто не видит (4,6% - в английском и 4% - в русском языках).

11*) Предположение, гипотеза,* не разграничиваемые нами как два отдельных подвида ассертивных речевых актов, вследствие того, что Словарь русского языка определяет одно понятие через другое: *гипотеза* – а) всякое предположение, допущение, догадка; б) выдвигаемое для объяснения каких-либо явлений научное предположение, достоверность которого ещё не доказана опытным путём (Евгеньева 1983, Т.1:311); *предположение* – а) предварительное суждение о чём-либо, догадка; б) план, замысел, предварительное намерение (Евгеньева 1983, Т.3: 369): *Ну, через час будет готовность к стрельбе!* (А. Солженицын) – Солженицын рассказывает о движении русских войск к Германии. Сейчас они находятся в деревне Адлиг Швенкиттен: уже привязывают звукопосты. Автор делает предположение, что скоро начнётся сражение; *I will never win!* (H. Fielding) – героиня предполагает, что никогда не выиграет в лотерее (3,5% - в русском и 3,4% - в английском языках).

12) *Опровержение* – доказательство ложности, неверности чьих-либо утверждений, каких-либо слухов (Евгеньева 1983, Т.2:631): *She hasn't got a man!* (H. Fielding) – Уна говорит, что у Бриджит, наверное, есть любимый человек. Мама Бриджит опровергает это, говоря, что у Бриджит нет молодого человека; «Тогда он не даст, - сказал Парфен. – Если он мучается, он злой. Чтобы и другим плохо было. Он не даст.» «*Отнюдь!* – поднял палец Писатель, почувствовавший вдруг прилив бодрости и фантазии. – С похмелья человека мучают кроме страданий физических – какие ещё? Его мучают угрызения совести. Стыд.» (А. Слаповский) – писатель Свинцитский опровергает утверждение Парфёнова о том, что их общий знакомый бизнесмен не даст денег в долг (3,2% - в английском и 3% - в русском языках).

Таким образом, в рамках исследуемого материала были выделены основные подвиды ассертивных речевых актов, выражающихся как русскими, так и английскими восклицательными предложениями: утверждение, сообщение, констатация, объяснение, убеждение, заверение, описание, намерение, решение, прогноз, предположение и опровержение.

Представляется целесообразным заметить, что в рамках исследуемого материала носители русского языка чаще используют следующие подвиды ассертивных речевых актов, выражающихся восклицательными предложениями: утверждение, констатация, описание, намерение, и предположение, в то время как носители английского языка предпочитают использовать сообщение, объяснение, убеждение, заверение и опровержение. Что касается такого подвида ассертивов, как решение, то русско- и англоговорящие коммуниканты употребляют его в речи одинаково часто. Полученные данные позволяют выявить национальные черты использования речевых актов в художественном дискурсе.

Апресян Ю.Д. Прагматическая информация для толкового словаря / Ю. Д. Апресян // Избр. Тр. :Т.2, Интегральное описание языка и системная лексикография. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – С. 199-218.

Богданов В.В. Классификация речевых актов / В.В. Богданов // Личностные аспекты языкового общения. – Калинин: КГУ, 1989. – С.25-37.

Вахтель Н.М. Высказывание в позиции газетного заголовка: семантика и прагматика / Н. М. Вахтель. – Воронеж: РИЦ ЕФ ВГУ, 2004. – 204с.

Гак В.Г. К проблеме сопоставительно-типологического анализа речевого акта и текста / В.Г. Гак // Сопоставительная лингвистика и обучение неродному языку. – М.: Наука, 1987. – С. 37-48.

Кобозева И. М. Теория речевых актов как один из вариантов теории речевой деятельности / И.М. Кобозева // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1995. – Вып. 17. – С.7-21.
Комина Н.А. Семантика коммуникативно-прагматических типов высказывания / Н. А. Комина // Прагматические аспекты функционирования языка. – Барнаул: АлтГУ, 1983.- С. 93-101.
Остин Дж. Слово как действие / Дж. Остин // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1986. – Вып.17. – С. 22-129.
Падучева Е.В. Высказывание и его соотнесённость с действительностью / Е.В. Падучева. – М.: Наука, 2002. – 283с.
Почепцов Г. Г. Прагматический аспект изучения предложения / Г.Г. Почепцов // Иностранные языки в школе. – 1975. - №6. – С.15-25.
Розенталь Д.Э. Современный русский язык: Учеб. пособие / Д.Э. Розенталь, И.Б. Голуб, М.А. Теленкова. – М.: Международные отношения, 1994. – 559с.
Серль Дж. Л. Классификация иллокутивных актов / Дж.Л. Серль // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1986. – Вып.17. – С. 170-194.
Словарь русского языка: в 4-х т. / АН СССР, Ин-т Рус. Яз., под ред. А. П. Евгеньевой.- 2-ое изд., испр. и доп. – М.: Русский язык, 1984.

Элеонора Лассан
Вильнюс

«Прямая речь» любви как реализация разных речевых актов

До сравнительно недавнего времени любовная речь не была предметом внимания «серьезной» науки – вышедшая в 1977 г. книга Ролана Барта «Фрагменты речи влюбленного» стала творческим импульсом к исследованию языка любви. Р.Барт выделил «фигуры любовной речи – «обломки дискурса влюбленного», которые «вычленяются, когда удается распознать в протекающем дискурсе что-то, что было прочитано, услышано, испытано» (Барт 1999: 8) Р. Барт выделил около 80 фигур любовной речи (напр., «разлука», «слезы», «самоубийство», «изумительно» и т.д.) – эти фигуры, по Барту, характеризуют речь влюбленных всех времен и народов.

В какой мере мы можем говорить о неизменности этих фигур в мире, превратившемся, с одной стороны, по словам Викт. Ерофеева, в фабрику любви, а с другой - переживающем эпоху, о которой другой современный русский писатель – Леонид Зорин – сказал, что она почти отучила нас от любви (Л. Зорин «Сансара»). Думается, что тема модификации конструирования любовного чувства (именно так – *конструирования,* ибо существует «дух эпохи», через свои дискурсы одновременно отражающий и формирующий некий « стереотип» переживания любовного чувства и его артикуляции), прекрасно освещена в

статье Альмиры Усмановой (Усманова 2004), рассматривающей изображение любовного чувства в двух фильмах – «мужском» фильме 60-х «Еще раз про любовь» (реж. Г.Натансон) и «женском» фильме начала третьего тысячелетия « Небо, самолет, девушка» (реж. В. Сторожева), являющимся ремейком первого. «Любовь вечна, не так ли? Она существовала всегда и во всех обществах, ее может испытать любой человек, независимо от возраста, пола, класса, национальности и т.д. И в этом смысле у нее нет истории (как в свое время объяснял Маркс сущность идеологии...). Неудивительно, что между психологами и историками нет единства по поводу того, являются ли эмоции «культурными конструктами», существуют ли пределы «пластичности» индивида, балансирующего между «зовом плоти» и культурными предписаниями.

Предположим, что способ выражения, дискурсивное оформление эмоций (как совокупность вербальных означающих) культурно детерминированы. Но если говорить о самих эмоциях, как сокрытых означаемых — чего в них больше: коллективного или индивидуального, культурного или природного (физиологического)?» (Усманова 2004: 82.). Поставленный таким образом вопрос провоцирует разные ответы и на выраженное выше сомнение в том, можно ли использовать «фигуры речи любви» Р. Барта при характеристике любовных переживаний любой эпохи: если эмоции природны, «фигуры», выделенные Р. Бартом, актуальны для речи всех влюбленных; если же эмоции суть культурные конструкты, они определены идеологией времени и пола. Попытаемся же в данной работе в самом общем виде охарактеризовать дискурс любви конца прошлого - начала нынешнего столетия и таким образом описать способы конструирования любовного чувства и его артикуляции в переживаемую нами эпоху.

Здесь, как представляется, нужно оговорить два момента: 1) литература отражает реальность, то есть отношения, реализуемые в дискурсе, имеют референциальное бытие; 2) дискурс формирует реальность, то есть отношения, реализуемые в дискурсе, утверждаются как нормативные для данного социума, задают «параметры переживания».

В силу незначительной роли художественной литературы в современной жизни (речь не идет о детективах, где любовь не является основным предметом повествования) можно предположить, что литературный текст не оказывает сегодня решающего влияния на формирование «правил любовного поведения» – эта роль скорее принадлежит кинематографу или обусловливается природным, инстинктивным началом. Не формируя «правил любовного поведения», дискурс в способе повествования о любви сам подчиняется эстетическим требованиям времени.

Так, прошедшая эпоха, естественно, насыщала текст постмодернистским мироощущением, задающим определенный канон говорения о любви не столько субъектами любви, сколько субъектами повествования о любви Русский художественный дискурс не избежал «веяния времени» –

и в нем тело неизбежно превращается в «машину желания», и в нем ощущается дыхание особых аффектов, часто ведущих к смерти. Особенности русского дискурса любви на рубеже веков, отличающие его от классических русских текстов, в самых общих чертах можно описать следующим образом.

1. Любовь как предмет повествования перестает быть «первой любовью». В основном, предмет повествования – «нелигитимная любовь», адюльтер: один из партнеров оказывается обязательно несвободным. Так, симптоматичным представляется название романа Ю.Полякова «Возвращение блудного мужа» или «Встреча с любовником» Викт. Ерофеева. Интересно отметить, что в 60-е годы Г. Щербакова написала повесть о первой любви – «Вам и не снилось». Спустя почти 40 лет она написала «Мальчик и девочка», но эта повесть не о любви между мальчиком и девочкой, а о тяжком познании мира. Нужно сказать, что начало века приносит некоторые изменения: появляется роман И. Полянской «Как трудно оторваться от зеркал», посвященный именно «первой любви».

2. Сентиментальное, говоря словами Барта, стало неприличным. Герои перестают говорить о любви. Они вначале вступают в сексуальные отношения и только потом, возможно, заговорят – но как и зачем? Так, герои рассказа Л.Улицкой «Орловы-Соколовы», прожив вместе четыре года, вообще не говорят о любви и, только расставшись и встретившись случайно через пять лет, они ...нет, не говорят, но текст построен таким образом, что в сплетенных голосах автора и персонажей звучит любовное рыдание:

Они шли по набережной на расстоянии тонкого волоса друг от друга, разговаривая приблизительно о погоде, и ***тоненькая корочка над бездной еще держала их тела, но сильно прогибалась...*** *Вошли в служебный вход по шуршащему гравию прямо к маленькому домику в розовых кустах. Дверь не заперта, свет не зажигается.*

–Только умоляю: ни одного слова.

Бедный мой любимый дом, брошенный и отданный в чужие руки…крыльцо ...и ступени...и двери...Стены твои, твой очаг...

Что ты наделала....что ты наделал ...Что мы наделали.

Это не какие-то две глупые клеточки рвутся навстречу друг другу для бездумного продолжения рода, это каждая клетка, каждый волосок, все существо жаждет войти друг в друга и замереть, соединившись. Это единая плоть вопит о себе, горько плачет.

Горько и бессловесно плакала плоть до утра.

Прошу прощения у читателя за столь пространную цитату – мне эти строки Л.Улицкой кажутся одними из лучших среди прочитанных «про любовь» в последние годы. Отмечу, что здесь любящие не говорят вслух о своем чувстве (напротив: «***ни одного слова»***) и если уж обращаются, то не к друг к другу, а к неодушевленным свидетелям былого счастья – дому, его стенам, двери... Чьи голоса звучат в тексте: персонажей, автора? Перед

нами с в о б о д н ы й к о с в е н н ы й дискурс: автор словно передает слово персонажам, которые говорят о себе – но не о т с е б я (от первого лица), а п р о с е б я (в третьем лице). Персонаж словно наблюдает за собой со стороны, отчуждаясь от испытываемых переживаний, возможно, в силу нежелания проявить «сентиментальность».

3. Преобладание свободного косвенного дискурса, построенного на использовании несобственно-прямой речи, является, таким образом, следующей особенностью русского дискурса любви анализируемого периода.

В целом, можно сказать, что при изображении того, как артикулируется любовное чувство, господствует **принцип «литоты»**: предельно сокращается число любовных признаний и «фигур любовной речи», выделенных в свое время Р. Бартом: «Мы ни о чем не говорили», – так вспоминает о проведенной ночи с возлюбленной герой «Сансары» Л.Зорина.

И все-таки современные тексты не обходятся без «прямой речи любви» – фразы **Я люблю тебя.**

«Не вдаваясь в подробности ...теоретических дискуссий, обозначу проблему просто: действительно ли слова "я люблю тебя" выражают чувство любви, то есть описывают и именуют его? Этот "речевой акт" и есть сама эмоция? Ведь вне выражения чувство непостижимо для самого субъекта и тем более недоступно для постороннего глаза, а недифференцированное переживание обретает статус эмоции лишь тогда, когда оно соответствующим образом названо. В то же время способ переживания эмоций и их интенсивность, равно как и обозначения этого состояния, одновременно индивидуальны (для каждого конкретного человека) и социальны (например, обусловлены гендерными различиями)», – пишет А.Усманова (Усманова 2004: 82).

В представляемой работе делается попытка проанализировать именно артикулированную речь «про любовь» (любящий говорит любимому), которая может быть введена посредством перформатива ***говорю*** (например, *Я говорю: люблю тебя*). Думается, дискурсивное поведение этой фразы отражает референциальные особенности ее функционирования: в противном случае не было бы эффекта «похожести», «узнавания» любовной ситуации.

Приступая к анализу, думается, следует обратиться к общей характеристике способов передачи чужой речи в нарративе, поскольку преимущественным предметом исследования в данной работе является традиционный нарратив, точнее те фрагменты текста, где реализуется фигура, названная Р. Бартом **я люблю тебя**. Дело в том, что прямая речь, которую мы здесь исследуем, характерна прежде всего для традиционного нарратива, в то время как преобладающей формой передачи чужой речи в свободном косвенном дискурсе (СКД) является несобственно-прямая речь.

Способы передачи чужой речи в форме прямой, по словам В. В. Волошинова, хорошо разработаны в русском языке и обладают громадным

разнообразием существенных модификаций: **подготовленная прямая речь**, вырастающая из косвенной так, что эта прямая речь пронизывается авторскими интонациями; **овеществленная прямая речь**, на которую переносится отношение автора, – то, что произносит персонаж, подтверждает суждение автора о нем, в той или иной форме сообщаемое читателю; **предвосхищаемая прямая речь**, темы которой стали известны читателю из предвосхищающей эту речь речи автора (Волошинов 1995: 350–352). Опираясь на идеи В. В. Волошинова и Р. Барта, рассмотрим функционирование прямой речи любви в русском художественном дискурсе конца XX века,

По Барту, фигура **я люблю тебя** относится не к объяснению в любви, не к признанию, но к повторяющемуся любовному возгласу. Имеется в виду как раз не речь, осуществляющаяся в режиме непосредственной коммуникации (говорящий-любящий – адресат-любимый), а то, что многочисленные поведенческие особенности некоего субъекта обусловливаются существованием в его мире внутренней «прафразы» *я люблю тебя.* Приведу фрагмент любовного дискурса, в котором как раз «озвучивается» эта внутренняя фраза. Молодая возлюбленная сорокапятилетнего Саши Калязина говорит с ним о его возможном разрыве с женой:

– *Знаешь, не надо с ней говорить, – поправилась она. – Нам ведь и так хорошо. Я тебя и так люблю.*
– *Что ты сказала?*
– *А что я такого сказала?*
– *Ты раньше этого никогда не говорила.*
– *Разве? Наверно, я не говорила это вслух. А про себя много раз* (Ю. Поляков «Возвращение блудного мужа»).

Артикулированная фраза является скорее озвучиванием того, что звучало ранее в сознании героини. Это, по Р. Барту, повторение прежнего сообщения: интересно, что реплика *я люблю тебя* может быть отнесена и к фигуре, названной Бартом **желание владеть**: «Я бросаюсь на постель, размышляю и принимаю решение: от другого ничего более не желать, не желать владеть. <…> А что, если НЖВ – тактическая мысль? Что, если я всегда хотел завоевать другого, притворяясь, что от него отказываюсь?» (Барт 1999: 150).

Действительно, после происшедшего объяснения с возлюбленной герой осуществляет разрыв с женой – нежелание владеть, демонстрируемое юной Инной, оборачивается «присвоением» Александра. Однако отвлечемся от фигуры любовной речи и поведения обусловленных существованием прафразы *мне ничего от тебя не нужно, я тебя и так люблю / буду любить*, и возвратимся к омонимичной прафразе *я люблю тебя*, посредством которой осуществляется акт признания. Р. Барт считает, что ситуации говорения *я люблю тебя* не могут быть классифицированы. «Это слово (словофраза) имеет значение лишь в момент, когда я его

произношу, в ней нет никакой другой информации…, никакого склада смыслов. <…> Ситуации, в которых говорится **я – люблю – тебя**, не могут быть классифицированы; я люблю тебя непредвидимо и неустранимо» (Барт 1999: 412). Думается, что анализ художественных текстов, опирающийся на выделение типов прямой речи, позволяет обрисовать круг возможных ситуаций произнесения этой фразы. Так, в описанной ситуации (где признание / возглас *я тебя люблю* скрывает фигуру **желание / нежелание владеть**) предшествует авторское повествование, из которого читатель понимает, что Калязин решается даже на то, чтобы иметь ребенка от Инны, и этот факт проявленной решимости приводит Инну к признанию. В сущности, признание Инны становится ответом на *я люблю тебя* Александра, выраженное невербально. Таким образом, реальная фраза звучит в ответ на «уловленнную» прафразу, являясь своеобразным актом выражения благодарности.

Я люблю тебя, по Барту, действие: «Я произношу, чтобы ты ответил, и тщательность формы приобретает фактическую значимость <…> Поэтому недостаточно, чтобы другой ответил мне простым означаемым, будь даже положительным («я тоже»); нужно, чтобы вопрошаемый субъект взял на себя сформулировать, произнести то *я люблю тебя*, которое я ему протягиваю» (Барт 1999: 413). Ответ любимого должен совпадать с фразой-признанием любящего – ситуацию ответа-совпадения можно наблюдать в современных текстах.

– *Оля, может быть, не место и не время произносить речи, но… выходи за меня замуж.*

– *Мы ведь знакомы всего несколько дней.*

– *А кажется, что всю жизнь. Оля, все настоящее возникает сразу и навсегда. Я люблю тебя.*

– *И я. И я люблю тебя. Со мной раньше никогда так не было* (В. Васильева «Обретение счастья»).

Нельзя не сказать, что приведенный отрывок демонстрирует стереотипы «благопристойного» любовного дискурса: герой делает признание одновременно с предложением руки и сердца. Героиня сомневается в том, принять ли предложение по причине недостаточного времени знакомства, но отвечает на любовное признание, мотивируя свое состояние новизной испытываемых чувств – читатель должен понять, что к ней пришла настоящая любовь. Такую стереотипность, унаследованную от весьма скудного целомудренного любовного дискурса ушедшей эпохи, видимо, можно считать определенным показателем художественных достоинств прозы. Но низкая оценка таких достоинств не отменяет того обстоятельства, что *я люблю тебя* звучит и здесь в устах женщины как **ответная реплика** на вербальное признание или невербальное поведение, свидетельствующие о наличии подлинных чувств.

Подтверждением мысли о **я люблю тебя** как ответной реплике является и следующий фрагмент:

В приемной Саша остановился у секретарского стола и сказал деловито, чтобы не привлекать внимания возившейся у факса сотрудницы:

– *Инна Феликсовна, если меня будут спрашивать, я на телевидении. А оттуда сразу домой… – и, поймав ее насторожившийся взгляд, шепотом разъяснил: – В Измайлово* [к этому моменту герой уходит от жены и поселяется с возлюбленной в Измайлово. – *Э. Л.*]. *И незаметно положил на стол ключ от квартиры.*

– *Я буду ждать… – беззвучно, одними губами предупредила она. – Я тебя люблю.*

В отличие от Саши, постоянно признававшегося ей в любви, сдержанная Инна говорила эти слова только дважды. В первый раз – когда он сообщил о своем намерении объясниться с женой. Во второй – совсем недавно, когда он, рассвирепев, под утро замучил ее до блаженных рыданий, до счастливого женского беспамятства.

Это был третий раз. Самый главный (Ю. Поляков «Возвращение блудного мужа»).

Во всех трех случаях *я люблю тебя*, произнесенные героиней, есть акт благодарной реакции на поведение возлюбленного. Вполне возможно, что ответная реакция-благодарность обычно принадлежит женщине, мужчина же произносит эту фразу в других ситуациях – во всяком случае, рассмотренные тексты позволяют об этом говорить.

Когда же *я люблю тебя* звучит не как ответная реплика?

Одним из контекстов такого употребления является предвосхищенная прямая речь: повествование ведется от третьего лица, читателю сообщается умонастроение, точнее психологическое состояние героя, попавшего под воздействие женского очарования. Примером может служить следующий пассаж (герой едет в командировку и в поезде видит девушку, чей образ преследовал его со времен юности, во всяком случае, так он говорит самому себе):

Он сжал под столом руку Светланы и, наклонившись к ней, зашептал:

– *Вам хорошо со мной?..*

Светлана кивнула.

– *Светлана! Я люблю вас, Светлана! Я мечтал о вас всю жизнь. И теперь мы никогда не расстанемся! Я увезу вас в Москву, потому что в этом маленьком дальневосточном городке вас никто не способен понимать* (В. Белобров, О. Попов «Муха, или Лаврентий Зайцев в командировке»).

Очевидно, герой произносит достаточные банальности, строящиеся на фигуре **непознаваемый** (*Я понимаю тебя; лишь я один по-настоящему тебя знаю*) (Барт 1999: 209) и фигуре **индукция,** или **покажите мне, кого желать**. «Эта «аффективная заразительность», эта индукция исходит от

других, от языка, от книг, от друзей: любовь не бывает сама себе истоком. Машиной для показа желания служит массовая культура: вот кто должен вас интересовать, говорит она…» (Барт 1999: 176). В приведённом тексте Светлана, к которой проникается чувством герой, «как две капли воды похожа на девушку – наклейку из ГДР» на его гитаре. Но почему он произносит эти слова? Думается, перед нами – фраза-обольщение: «Он мечтает… склониться к ней, прошептать: – «Светлана! Я люблю вас, Светлана!..» И это будет самая упоительная ночь в их жизни». Перед нами фраза, которая может репрезентировать различные типы речевых актов. Ее произнесение до начала отношений близости, как это бывало в классических романах или целомудренном любовном дискурсе ушедшей эпохи, можно соотнести с декларативным речевым актом: утверждается, объявляется новое положение вещей, имплицирующее определенные последствия. Вместе с тем тот, кто говорит это, совершает речевой акт, подобный экспрессиву: выражает эмоцию, при этом предполагается, что эмоция искренна. Если говорящий искренен, то, по его убеждению, он не может не быть любимым и его *я люблю тебя* превращается в *ты любишь меня* (Барт 1999: 287). Отсюда необходимость (внутренняя) произнесения этой фразы. В случае отсутствия искренности цель речевого акта-признания остается той же: *Я произношу, чтобы ты ответил* (Барт 1999: 414).

При условии соблюдения искренности данная фраза, как уже было сказано, уподобляется эмоциональному возгласу и вводится, что уже также отмечалось, после авторского повествования, подготавливающего эту речь. Если фраза-обольщение обычно принадлежит мужчине и помещается в контекст других фраз, выражающих фигуру **восхищение** – восхищение достоинствами возлюбленной, то искренний эмоциональный возглас подготавливается долгим авторским повествованием и может принадлежать женщине. При этом фраза может не иметь контекстного обрамления. Так происходит, например, в рассказе О. Шульской «Красное платье»: автор рассказывает читателю о длительной заочной любви героини по имени Лара к оперному певцу, однажды услышанному ею по радио. Спустя долгое время после «первой встречи» Лара попадает на концерт кумира, и случается так, что певец во время выступления делает с ней тур вальса:

Когда наступила пауза в пении, Лара глубоко вздохнув, сказала ему: «Я люблю вас». Сказала тихо, нежно, чтобы не смутить его (О. Шульская «Красное платье»).

Мужской дискурс любви также может содержать **я люблю тебя** без обрамляющего контекста (в таком случае отсутствует цель непременно добиться признания во взаимном чувстве):

И тут он сам забился, лег, прижался, застонав сквозь зубы, зашипев «ссс-ссс», заплакал, затряс головой… И он сказал: «Я тебя люблю» (Л. Петрушевская «Время ночь»).

И здесь хотелось бы остановиться на одном представляющемся нам важным моменте. Известный философ-диалогист XX в. Розеншток-Хюсси, рассуждая о латинском глаголе amo (люблю), писал: «Если предложения типа «я ем», «я сажусь» касаются того или иного момента нашей жизни, amo касается конечного направления выбора пути, своего предназначения» (Розеншток-Хюсси 1994: 109). Добавим от себя: *я люблю тебя*, произнесенное как фраза-признание, не просто описывает это состояние – это своего рода слово-действие, произнося которое, субъект берет на себя определенные обязательства в отношении будущей модели поведения: в классических романах или «целомудренных» любовных дискурсах советской эпохи такая фраза декларировала новые отношения – за ней следовало предложение руки и сердца (см. выше). Следовательно, данная фраза – еще и комиссивный речевой акт: говорящий берет на себя определенные обязательства. Думается, что такая интерпретация акта произнесения *я люблю тебя* (условие: первое произнесение) характерна, прежде всего, для женщин. О том, что они подходят к произнесению *я люблю тебя* как к комиссивному речевому акту (акту принятия на себя обещания) и гораздо более сдержанны в произнесении этой инициальной реплики, свидетельствует как то, что в рассмотренных произведениях женщины очень редко произносят эту фразу вслух, так и содержание приводимых ниже фрагментов.

– *Я люблю вас… – вдруг бухнул Калязин. Еще минуту назад не собиравшийся говорить этих слов ни сейчас, ни в обозримом будущем.*

– *Ах, вот оно как? – удивленно улыбнулась Инна. – Ты понимаешь, что ты сейчас сказал?*

– *Понимаю* (Ю. Поляков «Возвращение блудного мужа»).

Как явствует из отрывка, герой также осознает значимость первого произнесения фразы (именно поэтому он пытается ее не произносить), но выше мы приводили отрывок, где говорится о Калязине, постоянно признававшемся героине в любви (речь идет о последующем периоде любовных отношений), в то время как она делала это всего трижды.

Приведу отрывок из другого романа Ю. Полякова, «Замыслил я побег». Ситуация такова: мужчина средних лет и его молоденькая любовница Вета, побуждающая его уйти от жены.

– *Кстати, почему ты до сих пор не сказал, что любишь меня?* (первая реплика – Веты. – *Э. Л.*)

– *Я?*

– *Ты!*

– *По рассеянности.*

– *Говори: Я…*

– *Я.*
– *Люблю…*
– *Люблю.*
– *Вету!* (говорит сама Вета. – *Э. Л.*)
– *Вету.*
– *Страшно?*
– *Не страшно* (Ю. Поляков «Замыслил я побег»).

Здесь все то же стремление уйти от произнесения этих слов (мужские герои Ю. Полякова осознают связанную с ними ответственность) и женское понимание того, что их произнесение подобно клятве, нарушение которой чревато для говорящего карой.

«Человек в здравом уме не станет говорить о своих собственных поступках без настоятельной необходимости. Его рот будет плотно сжат под давлением риска и опасности» (Розеншток-Хюсси 1994: 109). Мысль Розенштока-Хюсси о том, что человек не должен говорить о своих собственных поступках без крайней необходимости, ибо он открывается вмешательству извне, способному нарушить его планы, иллюстрируется следующим отрывком (первой идет реплика героини):

– *И тебя даже не волнует, любила ли я его? Спрашивай – я отвечу.*

– *Нет, это неважно. Теперь мне гораздо важнее знать, любишь ли ты меня?*

– *Не торопись! Я боюсь этих слов.* ***Мне они приносят несчастье*** (выделено нами. – *Э. Л.*).

В приведенных фрагментах обращает на себя внимание еще одна особенность фигуры **я люблю тебя**, затронутая Р. Бартом. «Тот, кто не говорит *я люблю тебя* (между губ которого *я люблю* не хочет проходить), обречен испускать множественные, неопределенные, недоверчивые, скупые знаки любви: он должен позволить себя интерпретировать… То, чего я исступленно хочу, это *добыть слово*» (Барт 1999: 417).

– *Тебя проводить или сама добежишь?*
– *Сама. – Но не ушла, задержала его.*
– *Ты не сказал, что любишь меня.*

Бугонов засмеялся, настроение у него было хорошее.

– *А чем мы с тобой тут только что занимались?*

Маша сбежала к дому – все было новое: руки, ноги, губы (Л. Улицкая «Медея и ее дети»).

Героиня не вырвала заветного слова, но эвфемистичное обозначение их недавних занятий, включающее слово *любовь* (*заниматься любовью*), видимо, дает ей чувство надежды. Здесь подспудно проглядывает фигура **почему**: *Почему ты не любишь меня, если я тебя так люблю*, но модифицированная: *Если я тебя так люблю, то и ты не можешь не любить меня*. Маша отдается, потому что не может противостоять захватившей ее любви, полагая, что Бугонов поступает так же. Она просто

требует вербальной реализации **я тебя люблю** в ее классическом варианте: близость возможна только по любви, мужчина должен произнести эту фразу-обязательство (декларацию-экспрессив), а она ответит – и с ее стороны это тоже будет и выражением искреннего чувства (экспрессив), и декларацией (утверждением новых отношений между героями), и комиссивом (обещанием верности). Таков сценарий Маши, но у Бугонова он другой: для него существует действие, именуемое «заниматься любовью», которое не является ни декларацией, ни комиссивом. Это – только действие, а не слово, кладущее начало всему и влекущее за собой, если оно нарушается, клятвопреступление. Маша говорит о любви, потому что любит. Бугонов – занимается любовью, его любовный лексикон гораздо беднее Машиного. Несовпадение сценариев неречевого и речевого поведения Бугонова и Маши приводит к смерти героини. В ответ на просьбу женщины сказать о любви, он уходит от ответа, пытаясь подменить смысл слова *любить*; *любовь* как чувство заменяется смыслом «заниматься *любовью*» как актом удовлетворения полового инстинкта.

«Добыча слова» лежит и в основе всех тех ситуаций, когда героиня произносит: «*Ты не любишь меня»*.

– *Танюша, успокойся. Чего ты? Милая…*

Она, как ребенок, обхватила его за шею и разразилась потоками слез.

– *Тань, в чем дело?*

– *В тебе, в тебе. Ты меня не любишь, – всхлипывая, отвечала Татьяна* (И. Масарновская «Любовь от кутюр»).

Как видим, **люби меня** сочетается с выделенной Р. Бартом фигурой **слезы**. И далее героиня говорит о том, что ей нужна не жалость любовника, а гораздо большее:

– *И что тебе нужно?*

– *Я хочу все время быть с тобой.*

<…>

– *Если ты не женишься на мне, будет плохо.*

Фигура **я люблю тебя** здесь соединяется с фигурой **единение**: мечта о полном единении с любимым, «наименование полного единения: “единое и простое удовольствие”, “исполнение всех надежд”, “божественное великолепие”» (Барт). В современном тексте мечта о единении – это обычно женская мечта о совместной жизни с любимым, который для этого должен покинуть жену. Если единения не происходит, героиня современного повествования о любви часто сводит счеты с жизнью (это произошло и в последнем из цитируемых текстов).

В предлагаемой статье мы попытались рассмотреть «прямую речь любви» – функционирование фразы *я люблю тебя* в современных текстах. Отметим немногочисленность случаев использования «прямой речи любви» в современной прозе. Следует сказать, что в современном тексте *я люблю тебя* возникает преимущественно не из предвосхищающей речи

автора (когда вначале автор повествует о чувствах персонажа, а затем сам персонаж говорит о своих чувствах), а из речи самих персонажей, чаще всего связанной с обсуждением перипетий их личной жизни.

Ситуация, в которой произносится эта фраза, – это ситуация интимной близости или атмосферы, что следует за ней. Возможно, по этому признаку можно разграничить «массовую» литературу или, точнее, «сериальную», сделанную по стереотипам любовного дискурса прошедшей эпохи, и литературу, чьи достоинства оцениваются более высоко. Там: фраза рождается из предвосхищающего авторского повествования (предвосхищенная прямая речь) и произносится до близости. Здесь: рождается в ходе диалога героев в ситуации, когда близость уже произошла. Там: комиссив (принятие обещания, клятва) и декларатив (утверждение новых отношений) – именно так эту фразу понимают и сегодня женские персонажи. Видимо, так ее понимают и мужские персонажи – поэтому они стараются *я тебя люблю* не произносить. Инициальные случаи произнесения этой фразы (первая реплика) связываются с попыткой завоевания женщины или попыткой продолжения отношений, которые грозят оборваться.

И вот тут можно отметить еще один случай функционирования *я тебя люблю* в современном дискурсе о любви. Фраза произносится, когда персонаж (обычно мужской) хочет успокоить партнера, отмести его сомнения в чувствах говорящего, склонить к продолжению той же модели отношений (например, ведущий – ведомая), что существовала ранее, до некоторого изменения ситуации. Например, в рассказе Л. Улицкой «Орловы – Соколовы» молодые герои в течение четырех лет жили так, что «всеми преимуществами брака они в полной мере наслаждались, а недостатки, связанные со взаимной ответственностью и обязательствами, их не касались». Андрей и Таня дружно шли по жизни, преуспевая в учебе и поддерживая друг друга во всем. (За это время Таня сделала три аборта.) Наступает пора окончания университета, и им предлагается одно аспирантское место на двоих: герои сами должны решить, кто же его займет.

В темноте, лежа вдвоем на узеньком диванчике, не оставляющем места для обид, он заговорил с ней, как только почувствовал, что ему ни в чем не отказано:

– *Ты дура, Танька. Я же мужик. Ты на меня ставь. Не пузырься. Я люблю тебя. У нас же все общее…* (Л. Улицкая «Орловы – Соколовы»).

Вполне возможно, что герой говорил эти слова героине раньше, но на страницах рассказа они звучат впервые.

Эту же «прафразу» – *я люблю тебя / не беспокойся / не пузырься / не кочевряжься* и т. д. – можно усмотреть и в следующем тексте:

– *Глупышка, ну что же ты так разволновалась. Я ведь очень ценю все, что делаете для меня вы, Зуевы. А тебя я люблю, и ты об этом знаешь. Я*

хочу на тебе жениться, но только не теперь, а когда у меня будут не случайные заказы, а свое дело. Понимаешь? – Он осыпал лицо Риты мелкими поцелуями (И. Масарновская «Любовь от кутюр»).

Подводя итог анализу реализации фигуры **я люблю тебя** в современном русском дискурсе о любви, можно указать следующие ситуации ее появления.

1. Ответная реплика на вербальное или невербальное проявление любви партнером. Характерна для женской речи (констативный речевой акт).

2. Инициальная реплика обычно мужского дискурса. Предполагает ответ, в точности повторяющий ее, или действие, являющееся проявлением любви (побудительный речевой акт-директив). Может быть фразой-завоеванием (обольщением). В таком случае сопровождается контекстом, содержащим другие фигуры, например, **восхищение** или **обещание верности** и т. д.

В классических любовных текстах произнесение данной фразы означало акт принятия на себя говорящим определенных обязательств (комиссив). Современный мужской персонаж, ощущая ответственность, связанную с этой фразой, оттягивает ее произнесение.

В текстах, относимых к литературе «мягких обложек», эта фраза и сегодня чаще всего обозначает комиссивный и декларативный речевой акт (утверждение новых отношений и в связи с этим принятие героем на себя определенных обязательств). Фраза вводится как предвосхищенная авторским повествованием прямая речь.

В «серьезной литературе» эта фраза в речи мужчин может означать экспрессивный речевой акт (любовный возглас). Вводится в ходе диалога между героями или подготавливается авторскими интонациями, но не предвосхищается авторским повествованием. В женской речи *я люблю тебя* означает принятие на себя определенных обязательств. Оба персонажа – и мужской, и женский – стремятся «добыть» эту фразу от партнера. Ибо, как говорит Р. Барт, это не просто симптом, это – действие.

3. *Я люблю тебя* звучит в ситуациях успокоения партнера (обычно в мужской речи). Реплика направлена на сохранение существующих отношений; сопровождается объяснением мотивов поведения (косвенный речевой акт побуждения).

4. Чистый любовный возглас (экспрессив) звучит тогда, когда эта фраза ничем не сопровождается. Тогда любовь не требовательна. Она отдает, а не берет. «Как произнесение, *я люблю тебя* – на стороне Траты. Те, кто волят произнесение слова, являются субъектами Траты: они находятся на предельной грани языка, там, где сам язык признает, что он… работает без страховки» (Барт 1999: 420).

Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М., 1999
Волошинов В. В. Философия и социология гуманитарных наук. СПб., 1995
Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность. М., 1994
Усманова А. Повторение и различие, или «Еще раз про любовь» в советском и постсоветском пространстве //НЛО, 2004, №69

Е. Ю.Коренева
Белгород

Проблема автокоммуникации в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»

Лингвистический анализ отношений двойничества в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» становится особенно актуальным в свете интереса современной философии к проблеме Другого, а также внимания исследователей теории текста к вопросу диалога между текстами, уточнения ролей участников коммуникации в диалоге. Феномен дуализма, лежащий в основе определения полярных категорий, по мысли М. Бубера, характеризует все сферы жизни, в том числе на уровне языковых категорий: «мир двойствен для человека в силу двойственности его соотнесения с ним. Соотнесенность человека двойственна в силу двойственности основных слов, которые он может сказать» (Бубер: http://www.philosophy.ru/library/bub/ihunddu2.txt.html).

Двойственные понятийные шкалы (*добро-зло, красота-безобразность, искусство-природа, жизнь-смерть*) мы выводим из образа Дориана Грея и его взаимоотношений с художественной реальностью романа. Рассмотрим эти шкалы в процессе анализа самоидентификации Дориана Грея на основе взаимосвязи героя с портретом и зеркалом.

О. Уайльд в тексте романа реально разделяет человека на несколько сущностей, что становится еще более интересным, если учесть, что теория З. Фрейда о структуре личности возникла позже выхода в свет романа[1]. Писатель создает Другого, превосходно иллюстрирующего некоторые современные философские умозаключения. «Определенные шаги самопонимания непременно требуют другого» (Орлов 2001: 38), «Я становлюсь Я, соотнося себя с Ты» (Бубер www) — и Дориан Грей пытается понять себя через портрет, ему предоставляется уникальная возможность «взглянуть на себя со стороны». «Другой представляет собой

[1] «Портрет Дориана Грея» был напечатан в 1891 году, тогда как З. Фрейд начал печататься с 1895 года, причем такие работы ученого, как «Психология масс и анализ человеческого «Я», «Я» и «Оно» относятся к 1920-1939 гг.

какую-то угрозу» и «нейтрализация другого — это чистый инстинкт» (Орлов 2001: 47). Действительно, Дориан боится портрета, впоследствии уничтожая его.

В первой главе, когда Дориан Грей еще не появляется в тексте романа, читатель сталкивается с описанием его портрета — образа-вещи; так портрет как символ с первой главы претендует на то, чтобы стать важнее самого Дориана. Портрет представляет собой картину, на которой изображен молодой человек «необычайной личной красоты» (Wilde 1979: 79). Для того чтобы разбудить воображение читателя и создать образ самого прекрасного, что он может вообразить, писатель не пользуется традиционными средствами описания внешности портретируемого, не останавливаясь на прорисовке деталей. Читатель еще не знает, как выглядит Дориан Грей, но может предположить это: Дориан сравнивается с юным Адонисом, «словно созданным из слоновой кости и лепестков роз» (Wilde 1979: 81), а также с Нарциссом. С помощью подобной антономазии реализуется принцип интертекстуальности: главный герой романа ассоциируется в сознании читателя с героями древнегреческой культуры, не только воплощающими прекрасное, но и вызывающими множество других ассоциаций. Это первая идентификация Дориана Грея. Вторая связана с характеристикой героя другими персонажами, с выражением их мнения уже по поводу его личности. Лорд Генри развернутой метафорой доказывает, что Дориан — «прекрасное глупое существо, которое должно быть всегда рядом зимой, когда у нас нет цветов, и всегда летом, когда мы захотим чем-то освежить рассудок» (Wilde 1979: 81).

Во второй главе, когда главный герой романа появляется в студии Бэзила Холлуорда, писатель проливает свет на его реальную внешность: «Он был необычайно хорош собой, с его прекрасными изогнутыми алыми губами, искренними голубыми глазами, вьющимися золотыми волосами. Что-то такое было в его лице, что мгновенно внушало к нему доверие. В нем была вся чистота юности, так же как и вся ее страстная непорочность» (Wilde 1979: 96). Семантическая валентность качественных и относительных прилагательных, описывающих Дориана, в сочетании с существительными с лексической функцией *внешность* соответствует конструкциям, используемым при описании сказочных героев. Не случайно Сивилла Вейн впоследствии назовет главного героя Прекрасным Принцем, что вызывает у читателя ассоциации со сказкой Ш. Перро «Золушка».

Интересно, что Дориан Грей не осознает своей красоты, не имеет своего мнения, не идентифицирует себя до того времени, как лорд Генри объясняет ему ценность его красоты и внушает определенные максимы смысла жизни. С этого момента начинается продуктивная автокоммуникация героя, который допускает в свое сознание «вторжение добавочного кода» (Лотман 2000: 168), содержащего информацию о превосходстве искусства над жизнью: искусство вечно, тогда как жизнь конечна и лишена красоты. «От сочетания этих начал образовалась

коммуникативная система, которую можно назвать языком «Я—Я» (Лотман 2000: 168). Осознав себя и свои желания, Дориан начинает диалог с самим собой. Внутренние противоречия героя выражаются в его реакции на происшедшее. Он вглядывается в свой портрет и начинает испытывать ревность ко всему прекрасному, не будучи больше способным наслаждаться им. Дориан Грей бросается на диван и начинает рыдать, потому что портрет для него становится реальнее собственного существования. Здесь в романе впервые проявляется оппозиция *природа-искусство*, соотносящаяся со шкалой *жизнь-смерть.* Трагедия Дориана заключается в том, что эти ключевые для самоидентификации понятия у него меняются местами.

Он начинает отрицать свое существование, воспринимать мир так, словно уже не сможет им больше любоваться, жить в нем; переживая трагичный исход своего старения, которое, по его мнению, наверняка приведет к пагубным изменениям в облике, Дориан ведет себя так, будто уже наступает или наступила его смерть. В целях более точного описания душевного состояния героя автор использует прямую речь, особенностью которой является перевод писателем внутренней речи Дориана во внешнюю с сохранением характерных черт речи внутренней. «Как это ужасно! — прошептал Дориан Грей, все еще не сводя глаз с портрета, — Как это ужасно! Я буду старым и отвратительным, ужасным. Но эта картина будет оставаться вечно молодой. Она никогда не будет старше именно этого июньского дня… Если бы только было по-другому! Если бы это я должен был всегда оставаться молодым, а картина старела! За это — за это — я бы отдал все! Да, во всем мире нет ничего, что бы я ни отдал! Я бы отдал свою душу за это!»

В приведенном отрывке обращают на себя внимание синтаксические повторы, характеризующие процесс мыслительной деятельности героя и раскрывающие оценку им действительности. Градационное выстраивание экспрессивных прилагательных с отрицательной коннотацией «*старым — отвратительным — ужасным*» выражает убежденность Дориана Грея в своей правоте. Каждое последующее семантически релевантное слово (это относится и к синтаксическим повторам) усиливает воздействие предыдущего, тем самым подтверждая мысль говорящего. Интонационный рисунок рассматриваемого текстового фрагмента соответствует синтаксическим конструкциям, характерным для спонтанной, неподготовленной речи. Интонационно и семантически текст делится на две части: в первой Дориан говорит себе, что он будет старится, а портрет останется «молодым». Первая и вторая части разделены паузой (многоточием). Несомненную важность в данном текстовом фрагменте представляет такой знак, как многоточие. Свидетельствуя о размышлениях героя, оно заставляет читателя задуматься о смысле сказанного Дорианом. Для героя *искусство (art)*, относящее нас к *искусственному, неживому (artificial),* в буквальном смысле обладает вечной жизнью. Это первый, основополагающий парадокс романа. Оппозиция *красота-безобразность* в

представлении главного героя тождественна оппозициям *жизнь-смерть, добро-зло.* Старость и безобразность — это зло, а красота и вечная жизнь — добро, которого желает каждый человек. Другими словами, Дориан осознает себя идущим к смерти, тогда как портрет как предмет искусства являет собой вечную жизнь.

После констатации данных «фактов» к герою приходит новая мысль, мечта, способ решения всех его проблем. Важность этой идеи подчёркивается использованием для её выражения только восклицательных предложений.

Дориан, который начинает видеть в портрете что-то важнее себя, в своем желании переносит на него свою жизненную силу: «витальный смысл передается портрету, который с этого момента становится онтологическим двойником героя» (Карасев 2001: 319); и когда Бэзил, видя его горе, хочет разрезать холст, Грей восклицает: «Не надо, Бэзил, не надо! Это было бы убийством!» (Wilde 1979: 111) — так портрет впервые в тексте персонифицируется, претендуя на место Дориана Грея в реальной жизни. Дориан заявляет сразу же после этого, что он влюблен в картину Бэзила: «Это часть меня. Я чувствую это» (Wilde 1979: 111).

Герои романа не знают, что желание Дориана исполнилось, но после того, как он высказывает его, сам разговор персонажей изменяется, ситуации выстраиваются особенным образом, указывая на то, что Дориан и портрет поменялись ролями: отныне красота Дориана никогда не увянет, а портрет, во-первых, будет стареть, а во-вторых, приобретет статус наглядной совести того, кого он изображает.

Первое, что указывает на это изменение, — шутка Бэзила Холлуорда, когда Дориан замечает, что портрет — это часть его самого: «Ну, когда вы высохнете, вас покроют лаком, поставят в раму и отправят домой» (Wilde 1979: 111). Второй сигнал изменения - разговор между лордом Генри, Бэзилом Холлуордом и Дорианом Греем в конце второй главы. В целях более полного освещения ситуации мы считаем необходимым полностью привести его с выделением ключевых фраз, которые представляются особенно важными:

“Да, — мечтательно ответил лорд Генри, — одежда девятнадцатого века внушает отвращение. Она слишком мрачная, слишком депрессивная. В современной жизни не осталось ничего красочного, кроме порока”.

“Ты на самом деле не должен говорить подобные вещи при Дориане, Гарри”.

“*При каком Дориане? При том, что наливает нам чай, или при том, что на картине?”*

“При обоих”.

“Я бы хотел пойти с вами в театр, лорд Генри,” — сказал молодой человек.

“Тогда вы и пойдете; ты ведь тоже пойдешь, Бэзил, не правда ли?”

“Я действительно не могу. Скорее всего, нет. Мне надо очень много сделать”.

“Ну, тогда мы пойдем с вами одни, мистер Грей”.

“Это было бы чудесно”.

Художник закусил губу и с чашкой в руке направился к картине. “*Я останусь с настоящим Дорианом*”, — грустно сказал он.

“Так, по-вашему, это подлинный Дориан? — воскликнул оригинал портрета, подойдя к нему, — Я и вправду такой?”

“Совершенно.” (Wilde 1979: 112-113).

В приведенном отрывке противопоставление местоимений, относящихся к Дориану — реальному персонажу романа и нарисованному Дориану, свидетельствует о том, что природа главного героя уже воспринимается двойственно и лордом Генри, и Бэзилом Холлуордом, «настоящий» Дориан смешивается с Дорианом-изображением, так возникает вопрос о «реальности» каждого из них.

С того момента, как Дориан загадывает желание, портрет начинает олицетворять его совесть, душу. Впервые герой осознает, что картина действительно начинает изменяться, после расставания с Сивиллой Вейн. Понимание этого является одним из главных этапов самоидентификации Дориана Грея. С этого момента во всех главах автор изображает переживания героя и знакомит нас с его мыслями через несобственно-прямую речь, с одной стороны, показывая неоднородностью текста важность размышлений главного героя, а с другой - сигнализируя о достоверности их передачи читателю.

Л. С. Гагарина, исследуя сверхфразовые единства (СФЕ), содержащие несобственно-прямую речь, замечает, что данные СФЕ семантически делятся на две части. Первая представляет собой начальное предложение контекста речи (высказывание передающего субъекта — автора), тогда как вторая, развернутый фрагмент первой, содержит высказывание «говорящего» субъекта (Гагарина 2003: 58). В соответствии с аналогичной схемой построены текстовые фрагменты – СФЕ с несобственно-прямой речью в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». Так, предложение *«Он упал в кресло и задумался»* предваряет размышления Дориана по поводу ожесточения черт лица на картине. Следующая далее несобственно-прямая речь главного героя отражает его внутреннюю речь.

Для автокоммуникации Дориана характерно, что до ее начала у героя заранее существует коммуникативная цель, отражающая его желание. Внутренние монологи Грея, таким образом, имеют характер самоубеждения. В целях избежания конфликта с совестью, воплощающей идеального Другого, и сохранения для себя образа самопрезентации Дориан подсознательно использует манипулятивные речевые стратегии. Так, пытаясь поверить в свою невиновность по отношению к Сивилле Вейн, герой создает свои особые «формулы самоподдержки»: «некоторые формулы бытия мы создаем для себя сами, как бы сами готовим себе оружие, лекарство, подспорье, спасительный круг. <…> …во внутренней речи целесообразно пользоваться готовыми связками слов… Формулы внутренней речи воздействуют на нас не единожды» (Харченко 2001: 91).

Он внушает себе, что его жизнь так же важна, как и жизнь девушки, вспоминает фразу лорда Генри о том, что женщины берут любовников только для того, чтобы у них был кто-то, кому они могут устраивать сцены. Дориан ставит под сомнение, был ли он вообще жесток в отношении Сивиллы Вейн: «Жестокость! Разве он был жесток?» (Wilde 1979: 187). Характерная интонация возмущения и сомнения предполагает ответ, что жестоким он не был. В момент, когда у героя появляется сочувствие к Сивилле и он в отчаянии задает себе риторические вопросы «Почему он был создан таким? Почему такая душа была дана ему?» (Wilde 1979: 187), подсознание защищает его. Дориан находит конструкцию, не требующую оправдания — «Но он тоже страдал» (Wilde 1979: 187). Союз *но (but)* в сочетании с союзом *тоже (also)* в данном случае иллюстрирует одну из стилистико-психологических функций союзов, составляя лексический фон стратегий убеждения. На конечном этапе самовнушения Дориан доказывает правильность своих рассуждений тем, что «кроме того, женщины лучше переносят горе, чем мужчины». Союз *besides (кроме того)* подтверждает предыдущие мысли героя.

В итоге Грей задает риторический вопрос, почему он вообще должен беспокоиться о Сивилле Вейн, тем самым легко отказываясь от ответственности за совершенный им поступок.

Успокоив себя насчет девушки, Дориан встревожился из-за изменений в портрете. Изменяющийся к худшему портрет нарушает самоидентификацию героя, который не может вынести мысли, «что его душа отвратительна» (Wilde 1979: 194). Это представляется нам ключевым моментом в понимании причины трагедии Дориана Грея, которая кроется в невозможности героя определить свою самотождественность. Испуганный Дориан внушает себе, что не будет грешить, что будет противостоять искушению, что никогда больше не увидится с лордом Генри, то есть ограничивает себя обещаниями. Чтобы убедить себя в этом, Дориан 8 раз повторяет форму глагола *буду (would → will)*, причем в оригинальном тексте при отрицательных конструкциях (*But he would not sin / Но он не будет грешить; He would not see Lord Henry any more — would not, at any rate, listen to those poisonous theories…/ Он не будет больше видеть лорда Генри — не будет, во всяком случае, выслушивать те развращающие теории*) интонационное ударение ставится на частицу *not (не).* Подобные ограничители имеют функцию сохранения психики человека, они становятся необходимы, когда он ищет спасения от угрызений совести, создают иллюзорную реальность, помогающую преодолеть внутренний кризис.

Впоследствии Дориан отказывается от своих обещаний, когда понимает, что его «я» требует чего-то большего. Юноше нравится наблюдать изменения в портрете — этим удовлетворяется его жажда познания мира и себя. Возвращаясь домой из очередного притона, он бежит в комнату, где спрятана картина, и вглядывается в нее, отмечая новые изменения. Дориан удивляется разнице между собой и портретом и

сравнивает отвратительное изображение с красотой своего лица, отраженной в зеркале, подаренном лордом Генри. Характерен образ зеркала: украшенное купидонами, оно символизирует самовлюбленность Дориана Грея и соотносится с древнегреческой легендой о Нарциссе, смотревшемся в реку.

В зеркале Дориан видел только одну свою сторону — красоту, портрет показывал ему его душу, вместе два предмета образовали бы единое целое — человека; именно поэтому всегда, когда Дориан смотрит на портрет, рядом с ним лежит зеркало — он пытается полностью себя осознать. Зеркало является двойником человека, не случайно Дориан перед смертью разбивает свое зеркало, а потом ударяет кинжалом портрет: вначале он уничтожает двойника своей внешней формы, а затем — внутренней, и, лишившись двойников, умирает сам. В этой связи интересно наблюдение К.Г. Юнга, который отмечал, что «известны … случаи, когда с приходом смерти разбивается зеркало или падает картина…» (Юнг 1996: 49).

Красота (искусство, добро, жизнь) - безобразность (природа, зло, смерть) до определённого времени существуют для главного героя романа вне категории морали. Дориан Грей осознает, что его красота является своеобразным искусством жизни. В тот момент, когда Дориан перестает стареть, он обретает характерную черту искусства — вечность; портрет главного героя, напротив, изменяется во времени, приобретая тем самым человеческие черты. Сравним описание Дориана Грея на портрете после его изменения и описание отражения главного героя в зеркале:

Описание портрета Дориана Грея после изменения	**Описание Дориана в зеркале после изменения**
«Выражение лица поменялось. Можно было сказать, что жестокость коснулась изгиба губ» (Wilde: 1979 186) «Дрожащий пылающий солнечный свет так ясно высветил ему жестокую складку губ, как если бы он посмотрел в зеркало после того, как совершил какой-то ужасный поступок» (Wilde 1979: 186) «Все же портрет наблюдал за ним, с его прекрасным обезображенным лицом и жестокой усмешкой. Его светлые волосы лучились в утреннем солнечном свете. Его голубые глаза встречали его собственный взгляд. <…> Он уже изменился и будет меняться дальше. Золото красок поблекнет в серое.	«Он вздрогнул и, взяв со стола овальное зеркало, обрамленное купидонами из слоновой кости, один из бесчисленных подарков лорда Генри, быстро заглянул в его отполированную глубину. Ничего подобного не искажало его алых губ» (Wilde

Красные и белые розы увянут» (Wilde 1979: 188) «Он с чрезвычайной старательностью, и иногда с ужасающим наводящим страх удовольствием изучал отвратительные черты, прожегшие морщинистый лоб или проползшие вокруг губ, иногда гадая, что было еще ужаснее, были ли то отметины греха либо признаки старости» (Wilde 1979: 232)	1979: 186) «прекрасное молодое лицо смеялось ему с отполированного стекла» (Wilde 1979: 232)

Очевиден орнаментальный характер прозы рассматриваемых текстовых фрагментов: тщательный отбор лексики, яркие метафоры, олицетворения, интонационный рисунок высказываний свидетельствует об отношении О. Уайльда к языку как к объекту эстетики. При описании портрета Дориана Грея после его изменения обращают на себя внимание способы создания писателем специфической атмосферы, в которой находится портрет. Метафора «дрожащий пылающий солнечный свет» оттеняет жестокую складку губ изображенного на портрете Дориана.

В примерах *«Золото красок поблекнет в серое. Красные и белые розы увянут»* характерно семантическое противопоставление метафор-существительных и глаголов, создающее контраст, воздействующий на читателя. Градация метафор и олицетворений усиливает впечатление зрительного восприятия ситуации. При описании Дориана в зеркале повествование приобретает иной характер: писатель уделяет особое внимание орнаментальной лексике (*«овальное зеркало, обрамленное купидонами из слоновой кости», «отполированная глубина» зеркала*), а также эстетике ритма высказываний. Реакция Дориана на портрет предполагает динамику, которая показана в тексте ядерными конструкциями с глаголами совершенного вида.

Убежденный лордом Генри в превосходстве искусства над жизнью, Дориан идентифицирует себя как символ века, но попытка стать воплощением искусства обречена на неудачу. Рассуждая о причинах этой неудачи главного героя романа, О. В. Тумбина утверждает следующее: «парадоксальность мысли Уайльда заключается в том, что предпочтение его героями эстетических ценностей этическим приводит к нарушению нравственных постулатов только до тех пор, пока школа страдания не доказывает, что такое нарушение этики влечет за собой и нарушение эстетики, так как отступает от красоты в высшем смысле слова» (Тумбина 2004: 23).

«Я» Дориана — это не портрет и не зеркало и не простая их совокупность. Это что-то более сложное, неизвестное, непонятное самому герою. Понятия *добра* и *зла*, поменявшиеся значениями в субъективном восприятии Дориана, впоследствии становятся на свои объективные места, обнажая категорию морали. Дориан не может определить, каким ему нужно быть на самом деле. Часто (под влиянием лорда Генри) он утешает себя афористичными парадоксальными высказываниями, что может быть

объяснено высокой степенью проявления манипулятивной функции парадоксов. Парадокс, обладающий такими характеристиками, как устойчивость, запоминаемость и оригинальность суждения, не требует доказательств или же предполагает множество толкований. Следующие парадоксы лорда Генри оказали влияние на Дориана Грея: «Единственный способ избавиться от искушения — поддаться ему» (Wilde 1979: 323), «Только неглубокие люди не судят по наружности» (Wilde 1979: 104), «Я могу сострадать всему, кроме страдания» (Wilde 1979: 126), «Сегодня люди знают цену всему, но ничему не знают ценности» (Wilde 1979: 133), «Великая страсть — это привилегия людей, которым нечем заняться» (Wilde 1979: 136), «Существует множество вещей, которые мы бы выбросили, если бы не боялись того, что другие могут подобрать их», «Люди, которые любят только раз в жизни, на самом деле неглубокие люди. То, что они называют верностью и своей преданностью, я называю либо летаргическим сном привычки, либо недостатком воображения» (Wilde 1979: 136), «Только к святому и следует прикасаться» (Wilde 1979: 140) и т.д.

Влияние таких афоризмов на Дориана может быть объяснено через анализ грамматических категорий. Во-первых, все высказывания построены на глаголах, употребленных в настоящем времени, что подчеркивает вневременность содержащейся в них обобщенной идеи: «в этом случае выражаемая закономерность имеет панхронический характер» (Лин 2005: 34). Следует отметить, что глаголы редко употребляются в личной форме, обычно это либо инфинитивные, либо обобщенно-личные предложения. Во-вторых, обобщающая семантика исследуемых фразеологизмов исходит из абстрактных существительных — своеобразных «кванторов всеобщности» (Лин 2005: 34), отвлеченных от конкретики: *искушение, страдание, страсть, верность, преданность, святое* и т.д. В-третьих, стилистически парадоксы построены на антонимическом противопоставлении идей, что часто отражено в синтаксическом оформлении высказываний. Чаще всего парадокс имеет две интонационные части, разделяемые паузой, подготавливающей читателя к неожиданному заключению второй части, что пунктуационно оформлено запятой либо тире: «Женщина будет заигрывать с любым человеком, пока другие люди наблюдают за ней» (Wilde 1979: 323); «Секрет вечной молодости — никогда не испытывать чувства, которое будет длиться вечно» (Wilde 1979: 179).

Интонационно цельные высказывания, такие, как «Совесть делает всех эгоистами» (Wilde 1979: 201), «Только к святому и стоит прикасаться» (Wilde 1979: 140), имеют характер неоспоримости: «В конструкции с включенным предикатом наблюдается афористичность, которая необходима автору для воплощения его категоричного суждения и которая, в силу лаконичности, позволяет подвести итог суждению» (Лин 2005: 39).

С помощью афоризмов Дориан Грей идентифицирует себя как «сверхчеловека». Так, например, он утверждает, что «человек, который является хозяином самому себе, может покончить с горем так же легко, как изобрести удовольствие» (Wilde 1979: 208). Однако, несмотря на «волшебные теории» (Wilde 1979: 297), подсознание Дориана не дает ему быть счастливым. К концу романа он все меньше любуется собой, «испытывает страстную тоску по незапятнанной чистоте своей юности» (Wilde 1979: 341) и все больше рассуждает о том, есть ли у него еще надежда на исправление. Он даже сожалеет о том, что «в роковую минуту гордости и душевного волнения сотворил молитву, чтобы портрет взял на себя бремя его жизни, а он сам сохранил незапятнанную красоту вечной юности! Вся его разрушенная жизнь исходит из этого» (Wilde 1979: 341). Герою становится все сложнее бороться с совестью, воплощенной в портрете, который становится своеобразным дневником Дориана, и он начинает успокаивать себя формулами-ауторепликами (термин В. К. Харченко). Так, убеждая себя в правильности своего выбора, Дориан «*снова и снова повторяет* [выделено нами — Е. К.]строки, посвященные ему кем-то, безумно в него влюбленным: «Мир изменился, потому что ты создан из слоновой кости и золота. Изгибы твоих губ перепишут историю» (Wilde 1979: 342). Дориану все реже и реже удается самовнушение, что показано автором через несобственно-прямую речь: «Это его красота разрушила его, его красота и юность, которую он возжелал. <…> Его красота не значила для него ничего, кроме маски, его молодость — ничего, кроме насмешки. Чем же была эта юность в лучшем случае? Зеленым, незрелым временем, временем пустых настроений и нездоровых мыслей. <…> Юность испортила его» (Wilde 1979: 342). Герой мучится, его волнует «прижизненная смерть своей души» (Wilde 1979: 343), но, пытаясь успокоить себя, он обвиняет в своих страданиях портрет - свою совесть. В этом случае Дориан задает себе 14 риторических вопросов, приводящих к одному решению - уничтожить портрет как виновника его жизни.

Не вынеся своеобразного раздвоения своей личности, Дориан Грей умирает.

Бубер М. «Я и ты»//http://www.philosophy.ru/library/bub/ihunddu2.txt.html

Гагарина Л. С. Вертикальный контекст речи: К проблеме СФЕ, содержащего несобственно-прямую речь. - Дис. …канд.фил.наук. – Архангельск, 2003. - 185 с.

Карасев Л. В. Онтология и поэтика / Литературные архетипы и универсалии. – М.: РГГУ, 2001. – 122 с.

Лин В. Композиционно-синтаксическая организация русских афоризмов второй половины XIX века : Дис. ... канд. филол. наук . - СПб., 2005. - 157 с.

Лотман Ю. М. . Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2004. – 704 с.

Орлов Д. Презумпция Другого/ Т. Горичева, Д. Орлов, А. Секацкий. От Эдипа к Нарциссу. – СПб: Алетейя, 2001. – 224 с.

Синкевич В.А. Феномен зеркала в истории культуры. – СПб: Петрополис, 2000. – 168 с.

Тумбина О. В. Контраст и парадокс в повествовательной прозе Оскара Уайльда: К характеристике творческого метода писателя. - Дис. ... канд. филол. наук. - СПб., 2004. – 191 с.

Харченко В. К. Проблемы аутокоммуникации// Русский язык в школе. - 2001.- № 2

Юнг К.Г. К вопросу о подсознании / К. Г Юнг. Человек и его символы. – СПб.: ИПФ «БСК», 1996. – 454 с.

Wilde Oscar, Selections. – M.: Moscow Progress Publishers, 1979. – 391 p.

Язык художественного текста

Н. В. Аленькова
Воронеж

Лексическая сочетаемость наименований горестного чувства в русских поэтических текстах XIX века

Сочетаемость – это свойство языковых единиц сочетаться при образовании единиц более высокого уровня; одно из фундаментальных свойств языковых единиц, отражающее синтагматические отношения между ними. На лексическом уровне сочетаемость проявляется в избирательности лексем (Лингвистический словарь: 483). Лексическая сочетаемость ключевого слова позволяет выявить значительно большее число признаков концепта по сравнению с тем, что отражено в словарях. Это значение не вытекает непосредственно из основного смысла интересующих нас слов, а приобретается ими только в определенном (устойчивом) контексте (Попова, Стернин 2003: 104 – 105).

Художественная картина мира – это изображение, выражение и преобразование не только явлений действительности, но и языка, на котором люди общаются между собой, это своеобразная система языковых образов, которыми художественная литература говорит со всем миром на своем национальном языке. Актуальность изучения картины мира связана с пониманием не только настоящего и будущего, но и прошлого в развитии художественной культуры. Многие художественные явления связаны с такими сферами культуры, как религия или миф. Как правило, становление художественной картины мира повторяет логику возникновения и утверждения в культуре новой ценностной системы.

Художественная картина мира XIX века является воплощением индивидуального восприятия поэтов, оценка мира того времени и его творческая интерпретация, воссоздаваемая художественными средствами. Выдающиеся русские поэты (А.С. Пушкин, А. А. Дельвиг, М. Ю. Лермонтов, А. В. Кольцов, П.А. Вяземский, Е.А. Баратынский, К. Н. Батюшков, К. Рылеев, И. С. Никитин, С.Н. Стромилов, Н. Некрасов, И. З. Суриков, К. Бальмонт и многие другие) отражали в своих творениях все богатство чувств, ощущаемых русским народом. В своих произведениях эти художники слова не только передавали народное понимание горестного чувства, но и воплощали свое видение, своё представление о нём, т.е. создавали художественную картину мира.

В данной работе будут рассмотрены субстантивные словосочетания, где стержневым словом является существительное, а согласуемым словом – прилагательное. Прилагательное в этом случае выступает в роли уточняющего, конкретизирующего компонента. Сочетаемость наименований горестного чувства с прилагательными помогает составить представление о том, каков сам образ – концепт этого чувства в сознании русского народа. Исследование проведено на материале поэтических текстов XIX века. Это избранные произведения К. Бальмонта, Е. А. Баратынского, а также стихи разных авторов из следующих сборников: «Русская лирика XIX века», «Русские песни и романсы», «Песнь любви. Стихи. Лирика русских поэтов».

В произведениях поэтов XIX века было выявлено более 80 выражений, в которых существительные, называющие горестное чувство («тоска», «грусть», «печаль», «горе», «скорбь», «мука», «горесть», «кручина») сочетаются с прилагательными. Анализ семантики данных прилагательных позволяет выделить следующие лексико-семантические группы:

1. **прилагательные, описывающие силу горестного чувства** (*глубокая тоска/ горесть/ мука/ скорбь, вялая тоска, бессильная тоска, суровая тоска, тяжкая тоска/ горе/ мука/ грусть, лютое горе/ грусть/ мука, тяжелая печаль, крутое горе, несносная мука, жгучая мука, смертельная тоска/ горесть, смертная тоска*)

Гусар, на саблю опираясь,/ В *глубокой горест*и стоял (К. Н. Батюшков, «Разлука»)

Звучало в ней бессильное томленье,/ *Бессильная* и *вялая тоска* (Н. Некрасов, «Возращение»)

Хотела б *смертная тоска*/ Излиться воплем и слезами (Е. А.Баратынский)

2. **прилагательные, описывающие продолжительность горестного чувства и безысходность** (*безутешная печаль, неотступная печаль, беспеременная тоска, безнадёжная грусть, безграничное горе, долгая мука, неизменная тоска, неотступная печаль*)

Красавица *тоски беспеременной*,/ Верховная владычица печали (К. Бальмонт, «Луна»)

О чем, скажи, твое стенанье/ И *безутешная печаль*? (А. С. Хомяков, «Ермак»)

Когда *печали неотступной*/ В тебе подымется гроза (П.А. Вяземский, «Слеза»)

Ах ты, *горе горькое,*/ *Неизменная тоска!* (А. Я. Римский – Корсаков)

3. **прилагательные, описывающие горестное чувство как неприятное ощущение** *(холодная тоска/ печаль, горькое горе/ тоска/ грусть/ скорбь, сухая скорбь, строптивое горе*)

Месяц матовый взирает,/ Месяц *горькой грусти* полн (К. Бальмонт, «Челн томленья»).

Недолго, помню я, в печальной стороне/ *Печаль холодную* вливали в душу мне (Е. А.Баратынский, «Н.И. Гнедичу»)

Не то *холодная,* суровая *тоска,*/ *Сухая скорбь* разуверенья. (Е. А.Баратынский)

Когда б он знал, что *горькою тоскою*/ Отравлена младая жизнь моя! (Е. П. Ростопчина)

4. **прилагательные, характеризующие горестное чувство как тяжесть, гнёт и страшное состояние** (*ужасная тоска, злая тоска/ грусть, мрачная тоска/ печаль, надгробная скорбь, скорбная грусть, тяжкая тоска*)

С *тяжкой грустью*, с черною думою/ Я с тех пор один брожу (К. Рылеев, «Стансы»)

И *грустью скорбною* томимый,/ Разлуку с родиной он пел (И.И. Веттер, «Иртыш»)

С ветром в шуме Волга стонет/ А я рвуся *злой тоской* (песнь неизв. автора)

Зачем же *тяжкая тоска*/ Сжимает сердце поневоле (Е. А.Баратынский)

Какой *ужасною тоскою* / Моя тогда стеснилась грудь! (И.И. Козлов «К неверной»)

5. **прилагательные, характеризующие горестное чувство как непонятное, таинственное, скрытое от других людей явление или как образ немого существа** (*безумная тоска, задумчивая тоска, тёмная грусть, тайная тоска, потаенная тоска, таинственная печаль, невыразимая скорбь/ горе, строптивое горе, скрытая мука, горесть немая, безмолвная тоска/ горесть, тихая тоска/ горесть, слепая тоска*)

И черные глаза, остановясь на мне,/ Исполнены *таинственной печали* (М. Ю. Лермонтов, «Кинжал»)

И *тайная* берет меня *тоска* (Я. Полонский, «Дорога»)

Что, дремучий лес,/ Призадумался,/ *Грустью темною*/ Затуманился? (А. В. Кольцов, «Лес»)

Безмолвною тоскою/ Сильней теснится дух (В. В. Капнист, «На смерть Юлии»)

И каждый в *горести немой* (Е. А. Баратынский, «К …ну»)

6. **прилагательные, показывающие разновидности горестного чувства по источнику/ причине** (*любовная тоска, страстная тоска/*

мученье, желудочная тоска, роковая мука, сердечная тоска, осенняя грусть, одинокая печаль, слепая тоска)

Что-то слышится родное/ В долгих песнях ямщика:/ То разгулье удалое,/ То *сердечная тоска* (А. С. Пушкин, «Зимняя дорога»)

Настурций увидав цветочный зной,/ Когда *осенней грустью* сердце сжато (К. Бальмонт, «Золотой обруч»)

Или в *печали одинокой*/ Я проведу остаток дней (Е. А. Баратынский, «К …ну»)

И пролил *страстное мученье*/ В глухую сердца глубину (Е. А. Баратынский, «Бал»)

Слепой тоски моей не множь,/ Не заводи о прежнем слова (Е. А. Баратынский, «Разуверение»)

и по принадлежности/ носителю *(молодецкая тоска/ кручина, народное горе)*

Молодецкая кручинушка/ Разлилась слезами светлыми (А.Я. Подолинский, «Русская песня»)

Грянь над пучиною моря,/ В поле, в лесу засвищи,/ Чашу *народного горя*/ Всю расплещи!.. (Н. Некрасов)

7. **прилагательные, отражающие примирительно положительное отношение к горестному чувству** (*сладкая тоска, родная печаль, грусть простодушная, нежная грусть, скорбь животворная, привычная тоска, жаркая и живая тоска, пригожая горесть, тоска великая*)

Скажу, вздохнув: «Горюн неловкой! *Грусть простодушная* смешна (Е. А.Баратынский, «Дельвигу»)

Любуюсь милым выраженьем/ *Пригожей горести* твоей (П.А. Вяземский, «Слеза»)

Но если б вопль *тоски великой/* Из глубины сердечныя возник (Е. А. Баратынский, «Осень»)

Иль, отряхнув видения земли/ Порывом *скорби животворной* (Е. А. Баратынский, «Осень»)

Таким образом, лексическая сочетаемость наименований горестного чувства с прилагательными даёт возможность выделить следующие признаки ядра концепта «горестное чувство» в русской поэтической концептосфере: тяжелое, гнетущее чувство, разной интенсивности и продолжительности, открытости другим людям. Остальные выделенные признаки составляют периферию. Чётко прослеживается амбивалентное отношение русского человека к горестному чувству. К нему можно относиться как к суровому, злому, лютому, смертельному, горькому, ужасному явлению и в то же время как к тихому, бессильному, вялому, нежному, простодушному, животворному, сладкому. Всё это говорит о том, что, хотя люди и воспринимают горестное чувство как нечто ужасное, долговременное, они всё же смиряются с этим чувством, относятся к нему с терпением, привыкают к нему, находят в переживании горестного чувства даже какие-то светлые стороны. С одной стороны, горестное

чувство может загубить человека, а с другой – заставить бороться, начать жить новой жизнью.

Лингвистический энциклопедический словарь /Гл. ред. В. Н. Ярцева, - М.: Сов. Энциклопедия, 1990. – 685 с.

Попова З. Д., Стернин И.А.. Очерки по когнитивной лингвистике. – Воронеж: Истоки, 2003. – 191 с.

Т.М.Крючкова
Воронеж

Приём неожиданности как средство создания экспрессии в произведениях Т. Толстой

В лингвистике существует много определений понятия «экспрессивность», и все они непосредственно связаны и практически не разграничены с такими категориями, как эмоциональность, образность, оценочность, интенсивность.

Экспрессивность в тексте - это выделение какими-либо языковыми средствами того или иного содержания. Классическим выражением такого понимания экспрессивности является концепция Е.М. Галкиной-Федорук: «Экспрессия - это усиление выразительности, воздействующей силы сказанного. И все, что делает речь более яркой, сильно действующей, глубоко впечатляющей ...» (Галкина-Федорук 1956: 56). Близкую точку зрения находим у В.К. Харченко: «Сущность языковой экспрессии - в преодолении всевозможных шаблонов, стандартов. Экспрессивное в языке выступает как нерегулярное, нетипичное и потому необычное, свежее, выразительное» (Харченко 1989: 37).

Предметом нашего рассмотрения является именно такая экспрессивность обычных, стилистически нейтральных слов, которая возникает в художественном тексте за счет их необычной, неожиданной смысловой актуализации, обусловленной контекстом.

Несовместимость сочетающихся языковых единиц с точки зрения реальных предметных отношений приводит к неожиданности употребления языковых средств в художественном тексте.

Литературный процесс конца XX века так был охарактеризован в статье С. Чупринина: «И реализм, и натурализм, и концептуализм, и постмодернизм, и другие «измы» рассыпались на писательские индивидуальности ... Частное возвысилось над общим, книги - благо, они у некоторых современных авторов опять начали выходить - стали важнее и интереснее тенденций. В цену вновь вошли неповторимость, штучный

художественный опыт, а не верность принципам, то есть тому или иному «школьному» канону. Это и не хорошо, и не плохо. Это реальность» (Чупринин 1997: 207).

Конец XX века ознаменовался всплеском женской прозы, появлением писательниц, чьи произведения отличаются яркой экспрессией. К их числу можно отнести Т. Толстую. Многие критики отмечают условность, сказочность, метафоричность мира Т.Толстой. «Ее тема – бегство в замкнутый мир, отгороженный от пошлой будничности прекрасными метафорическими деталями», - полагает А. Генис (Генис 2000: 126).

Цель нашей работы - представить неожиданные экспрессивные употребления языковых средств в произведениях Т. Толстой.

Неожиданность употребления языковых средств в тексте происходит за счет семантического рассогласования. Как отмечал В.Г. Гак, «наличие в пределах синтагмы компонентов, несовместимых с точки зрения реальных предметных отношений, означает рассогласование» (Гак 1971: 124).

Т. Толстая широко пользуется приёмом семантического рассогласования. Можно выделить несколько разновидностей неожиданных столкновений слов из разных ЛСГ.

1. Действия, совершаемые человеком, приписываются:

а) явлениям природы:

Ветер пешком пришел с юга, *обещает* дорогу по легким лестницам в райские голубые страны («Милая Шура», с. 50); *Солнечный воздух сбегает* по лучу с крыши прохладного старинного дома и снова *бежит* вверх, туда, куда редко смотрим («Милая Шура», с. 49);

б) временам года:

Голая золотая весна закричала, смеясь: догоняй, догоняй! («Петерс», с. 309); Шуршало лето, *вольно шаталось* по садам - *садилось на скамейки, болтало босыми ногами* в пыли, *вызывало* Петерса на нагретые улицы («Петерс», с. 397); *Осень вошла* к дяде Паше и *ударила его по лицу*. Осень, *что тебе надо*? («На золотом крыльце сидели», с. 46);

в) мифологическим аллегориям:

И *судьба обернулась и крикнула*: «Пожелай быть самой любимой!» - *высунула язык* и *оглушительно захохотала, задувая хохотом свечу* («Самая любимая», с. 212); И в тот момент, когда где-то там, в заоблачных сферах, *розовый ангел* воздушным пером уже *заполнял ордера* - трах! Она передумала («Факир», с. 278); Если обычно *душа* наша устроена на манер некоего темного лабиринта, и всякое *чувство, вбежав через один его конец, выскакивает с другого, смятенное и всклокоченное*, и *щурится от яркого света, и хочет вернуться назад*, то Женечкина душа представляла собой подобие гладкой трубы («Самая любимая», с. 187);

г) эмоциональным состояниям:

Опять подбиралась *тоска, выглядывала* из-за водосточной трубы, *перебегала мокрую мостовую, шла, смешавшись с толпой, неотступно следила, ждала*, когда Игнатьев останется один («Чистый лист», с. 225); *Тоска ждала, лежала* в широкой постели, *подвинулась, дала место*

Игнатьеву, *обняла, положила голову* ему на грудь («Чистый лист», с. 217); В сердце сквознячком *гуляла тревога*, *приоткрывала двери*, *пошевеливала* портьеры» («Чистый лист», с. 236);

д) периодам жизни:

А за ее спиной, *крепко держа* Наташу за плечо, строгим терпеливым врачом *стояла старость*, *приготовив* свои обычные инструменты («Вышел месяц из тумана», с. 157).

2. Явления природы могут совершать действия, типичные для птиц:

Ветры бросаются грудью оземь, *взвиваются вновь и уносятся* («Самая любимая», с. 179); *День устал*, *сложил белые крылья, летит* на запад («Ночь», с. 139).

3. Мифологические аллегории, эмоциональные состояния имеют качества человека:

И Женечкина *любовь, босая сирота*, невидная собою, *заплясала, возликовав* («Самая любимая», с. 198); Была у Женечки в жизни одна *коротенькая, кривая, убогая любовь* («Самая любимая», с. 196).

4. Явления природы имеют внешность человека:

Они ... пропихивали *худосочные сугробы* в зарешеченные подземелья («На золотом крыльце сидели», с. 42).

5. Вещи переживают эмоции и состояния человека:

Белые полупрозрачные *платья поджали колени* в тесной темноте сундука («Милая Шура», с. 58); Продираемся сквозь толпу назад, папа с *абажуром,* еще *темным, молчаливым*, но уже *принятым в семью*. И он *замер, ждет*: куда-то его несут? *Он еще не знает*, что пройдет время - и он, некогда любимый, *будет осмеян, низвергнут, сорван, сослан* («Любишь - не любишь», с. 25).

6. Вещи совершают действия, типичные для животных:

На самом дне, запрокинувшись на спину, *подняв лапки спит шкатулка*. («Милая Шура», с. 58); И в складках ее платья, на груди, *соловьем начинает стрекотать слуховой аппарат*. («Самая любимая», с. 183)

7. Вещи имеют части тела человека:

Сосны сдавили *хрупкую выпуклую грудь веранды* («Самая любимая», с. 210); Вон приближается светлая палочка - *огни во лбу автобуса* («Факир», с. 272).

или совершают действия, типичные для растений:

Ему время тлеть, а вам цвести. Вон у меня и *костыль зацвел*, глядя на вас («Пламень небесный», с. 174).

8. Пища совершает действия, типичные для человека:

А обессилевшая Лизавета уже спала, и *спало* в ее рту непроглоченное *озеро простокваши* («Поэт и муза», с. 321); На одной из плит сами с собой *разговаривают чьи-то щи* («Милая Шура», с.55); Петерс чинно шел в комнаты, где на столе под зеленым колпаком *спал* зеленый *сыр* («Петерс», с. 288).

9. Человек совершает действия, типичные для животных:

Римма *ужом пролезла* в полагающиеся отверстия («Огонь и пыль», с. 115); Галя*, змеей влезая* в колготки, инструктировала дочь («Факир», с. 259).

10. Части тела человека совершают действия, типичные для человека:

Мамочка скидывает синеватые *ноги* с высокого спального постамента - пусть *повисят, подумают*: *каково им* весь день *таскать* 135 кг, накопленных мамочкой за 80 лет? («Ночь», с. 133).

11. Состояния частей тела человека уподобляются состояниям предметов:

Она с тоской смотрела на свои белые, с черными волосками *ноги*, словно *отсыревшие или пролежавшие всю зиму в темных сундуках* («Огонь и пыль», с. 115).

12. Части тела человека изображаются в виде частей здания:

Мамочкин *фасад* укроется под белой манишкой, и, скрывая спинные тесемки, изнанки, тьмы, *служебные лестницы, запасные выходы*, все *величественное здание* накроет плотный синий кожух. *Дворец воздвигнут* («Ночь», с. 134); Мамочка натягивает на *колонны ног* цепляющиеся чулки («Ночь», с. 134).

13. Внешность человека характеризуется через материал:

Из зеркала смотрели на нее тяжелые, неповоротливые глаза на густом, *резиновом лице* («Вышел месяц из тумана», с. 148).

14. Животные совершают действия, типичные для человека:

Волки захохотали в лесу («Факир», с. 278).

Анализ примеров показывает, что неожиданность употребления языковых средств помогает автору избежать шаблонов и стандартов, сделать художественный текст более экспрессивным, выразительным, свежим, насыщенным яркими образами, то есть неповторимым.

Гак В.Г. К проблеме семантической синтагматики. М., 1971. - 320 с.

Галкина-Федорук Е. М. Суждение и предложение. М., 1956. - 156 с.

Генис А. Иван Петрович умер. М., 2000. - 138 с.

Харченко В.К. Переносные значения слова. Воронеж, 1989. - 196 с.

Чупринин С. Тринадцатое мнение, или «Знамя» после 1996 года / С. Чупринин // Знамя. – 1997. - №1. – С. 205 – 211.

Источники

Толстая Т.Н. «На золотом крыльце сидели…»: Рассказы / Татьяна Толстая. – М.: Мол. Гвардия, 1987. – 189 с.

Л.В. Разуваева
Воронеж

Действие как предмет сравнения в современной прозе

Образные сравнения занимают умы ученых с глубокой древности, со времен Аристотеля и Цицерона. О сравнениях написано множество научных трудов. Но вместе с тем, как справедливо указывает В.Н.Огольцев, «вряд ли существует какой-либо иной специальный вопрос, о котором современная лингвистика имела бы столь поверхностное представление» (Огольцев 1978: 3).

Этот факт, по-видимому, объясняется тем, что долгое время сравнение рассматривалось прежде всего как риторическая фигура и интерес к нему ограничивался рамками практических задач, связанных с ораторским искусством и красноречием, а затем с искусством литературной художественной речи.

«Что же касается существа образного сравнения как особого проявления языковой системы, то эта, безусловно, более важная, исходная часть проблемы оказалась фактически вне поля зрения многих поколений исследователей, в том числе ученых нашего времени.

И здесь уже приходится говорить не об «огромной» или «необозримой» литературе, а лишь о единичных источниках прошлого… Современной лингвистической теории сравнения нет. Её лишь предстоит создать» (Огольцев 1978: 3-4). Это определяет актуальность изучения сравнений.

В существующих работах сравнения рассматриваются и описываются с различных сторон.

Традиционной мысли о том, что сравнение является литературным приемом, придерживается, например, С.Н. Иконников (Иконников 1969: 59-66). Автор пишет, что сравнением называется сопоставление двух предметов, явлений, имеющих какой-либо общий для них признак. Сравнение используется в целях более яркого и наглядного изображения и эмоциональной оценки предмета, явления, действия. Наиболее широко сравнение используется в языке художественных произведений. Писатели стараются найти такое сравнение, которое позволит добиться правдивости изображения, зримости, ощутимости предметов. Обычно сравнивают с предметами или явлениями, известными, понятными читателю. «В художественной литературе сравнение – важное средство конкретизации изображаемого. Оно способствует созданию образа, лучшему проявлению поэтической мысли. Вместе с тем сравнения придают речи оценочный характер, повышают её эмоциональность» (Иконников 1969: 59).

Наблюдая над употреблением сравнений, автор отмечает, что в языке художественной литературы обычно сопоставляются неоднородные предметы и явления (например, человек и животное, одушевленный и неодушевленный предмет, понятие абстрактное и конкретное), что и

приводит к возникновению пластически зримых и акустически достоверных образов.

Важным остается вопрос об анализе первого компонента сравнения, т.е. о его предмете, или субъекте (Некрасова 1977: 241), или референте (Голева 1997: 15), так как именно эта часть сравнения дает автору текста толчок для создания ассоциации. Особенно интересны основания сравнения в языке художественного текста.

Наиболее широко в исследуемом материале представлена группа компаративов, в которой предметом сравнения является действие и состояние, выраженное глаголом. По семантике входящих в неё глаголов эту группу в свою очередь можно разделить на следующие подгруппы: глаголы движения; глаголы прекращения движения; глаголы положения в пространстве и изменения этого положения; глаголы физического состояния и его изменения; глаголы чувства; мысли; обозначения звука и его отсутствия; глаголы восприятия; разрушения – уничтожения; появления – исчезновения.

Доминирующей структурной моделью, по которой образуются единицы этой группы, является: глагол + как + существительное: Катю он держал за плечо, не отпуская, и она *млела* под рукой, *как корова* (Улицкая Л., с. 213); … она почувствовала, что тряпки под ней *шевелятся, как живые* (Петрушевская Л., с. 328); … человек *пошел* дальше по квартирам, *как попрошайка*, просить денег (Петрушевская Л., с. 312).

Иногда сравнительная часть оборотов расширяется дополнительными компонентами, что является вспомогательным средством усиления выразительности: Лена *передвигалась* пока что, держась двумя руками за стенку, *как только что научившийся ходить младенец* (Петрушевская Л., с. 321); … мысли у старушки *скачут, как голодные блохи* (Улицкая Л., с. 206).

Самой многочисленной в исследуемом материале является группа глаголов движения, к числу которых относятся:

«идти – ходить»: И снова налили воды, и снова *ушла* она, *будто по срочному важному делу*, быстро и незаметно (Василенко С., с. 43); … она начала *ходить* по квартире из комнаты в комнату, *как зверь в клетке* (Улицкая Л., с. 281);

«двигаться»: Артёму сверху показалось, что серая дорога внизу *движется как эскалатор в метро* (Улицкая Л., с. 38);

«возвращаться»: … она от Маргоши … иногда отдалялась, а потом снова к ней *возвращалась, как к старому любовнику* (Улицкая Л., с. 119);

«приближать»: Они *приближались, как в бинокле*, до тех пор, пока она не узнала их – это были родители (Улицкая Л., с. 555);

«бродить»: Имант и Эдгар покинули Айну… Айна *бродила как живое распятие* (Петрушевская Л., с. 335).

В следующую минигруппу входят глаголы, объединённые значением «быстро передвигаться». К ним относятся такие лексические единицы, как «бегать»: … он стрелял без промаха, …*бегал как лось,* шпарил по-немецки

(Азольский А., с.5); «скакать»: Совсем ещё дитя… а *скачет балериной* (Улицкая Л., с. 36); «нестись»: *…пронеслось молнией* у него в голове (Минчин А., с. 306) и другие менее частотные глаголы: Каждый пацан *гонял на моторке, как на велосипеде* (Улицкая Л., с. 176); Кот… пытался пробиться к дыре. Нина, *как Александр Матросов, кинулась на амбразуру*, прижала отошедшую доску (Улицкая Л., с. 190); Только успеешь уснуть, вдруг: «Подъём!» *Как ветром сдувает* нас с постелей (Алексевич С., 188) и др.) Встречаются также сравнения с глаголом «лететь»: … выскочила … и *птицей полетела* к трамваю (Щербакова Г., с. 95).

В отдельные группы выделяются сравнения со значением «плыть – передвигаться по воде»: … навстречу нам тоже парочка: *как две рыбки плывут* (Поволоцкая И., с. 77); «литься – течь»: Голос, *как свет, вылился* в щель приоткрытой двери (Улицкая Л., с. 95); С меня *текло, как будто я только что выплыл - из штормового душа* (Минчин А., с. 129); «катиться – подкатиться»: … ком … стремительно *подкатился* к горлу, *словно шар к одиноко стоящей кегле* (Минчин А., с. 281); «носить – таскать»: Пулемёт тяжёлый на себе его *тащишь, как лошадь* (Алексиевич С., с. 63); *…носишь* одну и ту же одежду, *как приклеенную* (Алексиевич С., с. 68).

Все перечисленные группы глаголов описывают движение с точки зрения его скорости и характера. Направлено такое движение из стороны в сторону, т.е. происходит в горизонтальной плоскости. Существуют сравнения с глаголами движения вертикального направления. Здесь используются глаголы «вознестись», «взбираться» и др.: … он залез первый и подал мне руку, ох, эта рука. Я *вознеслась, как пух* (Петрушевская Л., с. 438).

Выделяется также группа сравнений с «колебательными» глаголами, т.е. с глаголами, называющими движение, происходящее на одном месте. Например, сравнения с глаголами «дрожать», «трястись», «трепыхаться» и др.: … что-то *затрепыхалось*, у моего бока в метро, *как змея*, настырно лезущая в кишки: грубо шарили в моей сумке (Петрушевская Л., с. 482); Меня *трясло* после сражения, *как в припадке* (Алексиевич С., с. 140).

Итак, в результате анализа художественной прозы конца XX века можно прийти к выводу, что действие как предмет сравнения наиболее часто представлено глаголами движения, которые чаще всего сочетаются с существительными, выступающими без распространителей или с распространителями. Семантика же глаголов детально характеризует движение по способу, направлению, скорости и т.д. А это «проявляет наблюдательность писателя, его умение с помощью удачно найденного сравнения добиться точности и ощутимости изображения» (Иконников 1969: 61). Детально охарактеризованное действие героя необходимо автору для создания законченного образа, более полной передаче своего индивидуального мировосприятия в произведении, для более глубокого проникновения в умы и души читателя.

Воробьева Л.Б. Русские устойчивые сравнения в сопоставлении с литовскими: специфика образности. Автореф. дис. уч. степ. филол. науч. – СПб, 2002.

Голева Н.М. Сравнение в детской речи (конец 20 века). Автореф. дис. уч. степ. филол. наук. – Белгород, 1997.

Иконников С.Н. Изучение темы «Сравнительный оборот» на факультативных занятиях // Русский язык в школе, 1969, №1, с. 59-66.

Некрасова С.А. Сравнения // Языковые процессы современной русской художественной литературы. – М.: Наука, 1977.

Огольцев В.Н. Модели компаративного словообразования. Учебное пособие по спецкурсу. – Пермский ун-т, 1978.

Источники

Щербакова Г. Армия любовников. Издательство «Вагриус», 2002.

Петрушевская Л. Тайна дома. Повести и рассказы. СП «Квадрат». Москва, 1995.

Минчин А. Актриса. Роман; рассказы – М.: Издательский дом «Ниола» 21-й век», 2002.

Улицкая Л. Сквозная линия. Повесть, рассказы. – М.: Издательство Эксмо, 2003.

Алексевич С. У войны – не женское лицо. – М.: Издательство «Пальмира», 2004.

Василенко С. Суслик // «Новый мир», № 9, 1997.

Азольский А. Облдрамтеатр. // «Новый мир», № 11, 1997.

Поволоцкая И. Разновразие // «Новый мир», № 11, 1997.

Улицкая Л. Медея и её дети: Роман – М.: Издательство Эксмо, 2005.

О.Н Ракитина
Воронеж

Национально-культурные коннотации русских и немецких слов, обозначающих участки рельефа в фольклорных текстах

В концептосфере любого народа наряду с универсальными чертами существует национальная специфика в способах мышления, концептуализации мира. Одним из способов ее выявления служит анализ семантических признаков лексем, входящих в одну лексическую группу. Посредством проведения сопоставительного анализа, можно установить универсальные и эндемичные (уникальные) национально-культурные коннотации лексем каждого из сравниваемых языков.

Одним из объектов национально-культурного коннотирования являются участки рельефа. Взаимодействие человека с окружающим миром, и в том числе с природой, в процессе которого происходит познание и оценка мира, приводит к формированию ценностного видения мира (Вендина 1999). Осмысление образов природы характеризуется этнокультурной спецификой, так как каждый народ занимает и осваивает конкретную природную зону, имеющую особенности рельефа земной поверхности, климата, растительности, что обусловливает выбор различных способов ее хозяйственного освоения и формирование отличительных черт в культурах. Влияние ландшафта на организм, культуру, душу его народа и национальную мысль признается многими исследователями (Беленький 2000; Гачев 1998; Гумилев 1997; Лихачев 1984; Смирнягин 1994 и др.).

Восприятие ландшафта связано с восприятием пространства и соответствующей категорией: «понятие географического пространства принадлежит к одной из форм пространственного конструирования мира в сознании человека» (Лотман 1992). Е.С. Яковлева говорит об отражении в этой области языковой семантики «плоскостного», «равнинного» мышления говорящих – иными словами, язык отразил наиболее типичный ландшафт (Яковлева 1994). Понятия «Человек» и «Природа» являются «ядерными в лексической системе языка, а значит, и в концептуальном континууме» (Кошарная 2002). Лексика, репрезентирующая в языке образы рельефа, или географическая терминология, принадлежит к числу древнейших и имеет ту особенность, что обозначаемые ею реалии носят статичный характер: они сохранились с древнейшей поры и актуальны во все эпохи (Барандеев 1991). Это касается и фольклора: каждый географический рельеф, как утверждает В.В. Колесов, имеет свою собственную поэтическую характеристику, которая в полной сохранности дошла до наших дней (Колесов 1986). Следовательно, в представлении об элементах рельефа отражаются важнейшие критерии восприятия и оценки пространства и — шире — мира. Тот факт, что человек осваивает пространство через его очеловечивание, дает возможность для выявления универсальных и специфических черт представлений о пространстве, отраженных в разных языках.

Исследование лексем, входящих в лексическую группу «участки рельефа» в русских и немецких фольклорных текстах (загадках, сказках и паремиях), позволило установить универсальные и специфические черты представлений об отдельных участках рельефа, отраженные универсальными и эндемичными (уникальными) национально-культурными коннотациями (далее - НКК). В указанную лексическую группу были включены следующие лексемы: *лес/ der Wald, поле/ das Feld, степь/ die Wiese, луг/ die Wiese, гора/ der Berg/ der Felsen/ die Höhle, болото/ der Sumpf, море/ das Meer/ die See, озеро/ der See, пруд/ der Teich, река/ der Strom/ der Fluss/ das Bach.*

Выявление уникальных национально-культурных коннотаций дало следующие результаты.

Русская лексема *лес* содержит одну уникальную НКК ‘критерий высоты’. Эта коннотация может быть связана с тем, что у носителей немецкого фольклора имелся другой эталон высоты – горы. Русские горы представляют собой невысокие пологие холмы, по сравнению с которыми прямые, вертикальные стволы деревьев создают более очевидное впечатление высоты. Немецкая лексема *der Wald* несет одну НКК — ‘собственность’.

Русская лексема *поле* содержит три уникальные НКК: 1) ‘место охоты’; 2) ‘место отдыха’; 3) ‘огороженное место’. Они отражают представление о внешнем виде и способе использования поля, отличающиеся от зафиксированных в немецком фольклоре. Кроме того, русское *поле,* особенно *чистое поле,* нередко на самом деле обозначает степь (Бирих и др. 1999; Колесов 1986), что накладывает свой отпечаток и на состав НКК. Немецкая лексема *das Feld* несет три уникальные НКК: 1) ‘место сельскохозяйственных работ’, 2) ‘открытое плоское место’; 2) ‘укрытие’. Вторая из них может быть объяснена наличием фона — более возвышенного рельефа, который делал релевантной маркировку плоского, ровного участка рельефа как, например, удобного для земледельческих работ. Третья НКК объясняется возможностью использования человеком высоких растений как укрытия при передвижении по полю.

Русская лексема *луг* маркирована большим количеством уникальных НКК: 1)‘место, где возможны чудеса’; 2)‘открытое просторное место’; 3)‘место обитания диких птиц’; 4)‘большое пространство’; 5)‘место, где происходит перемещение’; 6)‘место, где растут отдельные деревья’. Большое количество НКК, дифференцированность семантических признаков лексемы *луг* говорит о значимости луга как локуса в фольклоре. Это наблюдение соответствует и установленной Т.И. Вендиной особой важности семантического компонента ‘низкий’ для обозначений рельефа в русской языковой картине мира (Вендина 1999). В структуре значения немецкой лексемы *die Wiese* отсутствуют уникальные НКК.

Уникальные НКК лексемы *степь* 1) ‘пустынное, дикое место’; 2) ‘отдаленное пространство’; 3) ‘мера пространства’ и уникальная НКК лексемы *die Heide* ‘место, где возможны чудеса’ отражают специфику восприятия соответствующих элементов рельефа. В обозначении степи в русском фольклоре особо подчеркивается ее неосвоенность и дальность; в немецкой лексеме *die Heide* — возможность чудесного. Тот факт, что в лексеме *степь* эта НКК отсутствует, кажется отклонением от способа представления чужого пространства, поскольку именно оно располагает к формированию НКК ‘чудо’. Возможно следующее объяснение этого факта. «Чудо», «чудесное явление» имеют место только при наличии человека, который это «чудесное» воспринимает и идентифицирует как таковое. Там, где нет человека, «чудесное» возникнуть не может.

Уникальные НКК лексемы *степь* подчеркивают отсутствие в ней русского человека, а значит, условий для возникновения «чудесного».

Лексема *гора*, в отличие от предыдущих, не маркирована уникальными НКК, тогда как немецкие лексемы *der Berg* «гора», *der Hügel* «холм», *der Felsen* «скала», *die Höhle* «пещера» содержат ряд уникальных НКК. Объединяя четыре немецкие лексемы для сопоставления с одной русской, мы подчеркиваем особенность материала исследования: отсутствие в русских фольклорных текстах лексем, полностью соответствующих трем последним, вероятно, вследствие отсутствия данных элементов в рельефе территории, занятой носителями русского фольклора. В немецком фольклоре обозначения гор фиксируют следующие НКК: 1) ‘мера пространства, ориентир’; 2) ‘непригодное для возделывания’; 3) ‘укрытие’; 4) ‘условное, абстрактное место’. Первая из названных уникальных НКК обусловлена удобством использования горы в качестве ориентира: на территории, заселенной носителями немецкого фольклора, гор достаточно много, они высокие, их видно издалека, они часто имеют своеобразную форму и могут служить ориентиром. Горы не использовались германцами в сельскохозяйственных целях. Благодаря своему особому строению (в том числе наличию пещер) гора является удачным местом для укрытия. Эта НКК отражает функцию образа горы в немецких загадках, несвойственную русскому фольклору.

Лексема *болото* маркирована большим количеством уникальных НКК: 1) ‘место, где возможны чудеса’; 2) ‘место, непригодное для перемещения’; 3) ‘место, где происходит перемещение’; 4) ‘место охоты’; 5) ‘место, противопоставленное дому’; 6) ‘укрытие’; 7) ‘опасное место’. Разветвленность НКК объясняется, с одной стороны, упомянутой уже значимостью маркировки низких, а особенно сырых, мест в русской языковой картине мира (Вендина 1999). Важную роль может играть и общая тенденция, отмечаемая в ментальности русских: при категоризации действительности маркировать непригодное как потенциально опасное. С другой стороны, болото является значимым сакральным локусом в фольклорной картине мира русских. Немецкая лексема *der Sumpf* имеет самую низкую частотность (2 словоупотребления). Уникальные НКК этой лексеме не свойственны.

Русская лексема *море* содержит следующие уникальные НКК: 1) ‘отдаленное пространство’; 2) ‘препятствие при передвижении’; 3) ‘параллель к людям’; 4) ‘бурное, непредсказуемое’; 5) ‘враждебная стихия’. Лексемы *das Meer* и *die See* уникальными НКК не маркируются. Это обстоятельство, на первый взгляд, кажется неожиданным, поскольку германцы издревле были лучше русских знакомы с морем, что должно было повлиять на количество и характер НКК, связанных с его восприятием. Возможно, в архаических пластах фольклора так и было, но материал русского фольклора содержит уже достаточно поздние, дополненные опытом XVII-XIX вв., представления о море. Первоначальный же образ моря как озера выявляется в контекстуальных

указаниях на его пресноводность. С другой стороны, установленные НКК свидетельствуют, скорее, о народно-поэтическом (возможно, базирующемся на мифологии), чем о реалистическом восприятии моря.

Лексема *озеро* содержит следующий набор уникальных НКК: 1) ‘место, где возможны чудеса’; 2) ‘большое пространство’; 3) ‘место, где происходит перемещение’; 4) ‘мера пространства’; 5) ‘труднодоступное место (дно)’. Наличие первой НКК объясняется тем, что в русском фольклоре все водоемы являются сакральными местами. НКК ‘большое пространство’, возможно, указывает на упоминавшуюся выше связь озера и моря, что подтверждается и наличием в фольклоре (а также в древнерусском языке) фактов обозначения озера лексемой *море*. О национально-культурной коннотации ‘мера пространства’ см. ниже (НКК лексемы *река*). Остальные НКК связаны с реалистическим восприятием озера. В лексеме *die See* уникальные НКК не выявлены.

Лексема *пруд* содержит одну НКК ‘место, где возможны чудеса’ (см. об НКК лексемы *озеро*). Лексеме *der Teich* уникальные НКК не свойственны.

Лексема *река* характеризуется двумя уникальными НКК: 1) ‘мера пространства’; 2) ‘место отдыха’. Первая из этих НКК является уникальной также для лексем *степь* и *озеро*. Немецкий фольклор актуализирует данную НКК как уникальную только в значении лексемы *der Berg*. Возможно, это дает основание говорить о национальной специфике критериев категоризации участков рельефа сознанием носителей русского и немецкого фольклора. Вторая НКК может быть связана с эстетическим восприятием реки, признаки которого не выявлены в исследованных текстах немецкого фольклора. Лексемы *der Fluß, der Strom, das Bach*, сопоставляемые с лексемой *река*, содержат одну уникальную НКК — ‘место казни’.

В результате всестороннего сопоставительного анализа русского и немецкого материала, можно прийти к следующим выводам.

1. Принципы категоризации соответствующих фрагментов действительности в русском и немецком фольклоре преимущественно совпадают, хотя по отдельным НКК выявляются различия.

2. Уникальные НКК отражают национально-культурную специфику восприятия участков рельефа:

— как пространственных ориентиров по вертикали и горизонтали (*лес, der Berg, река, озеро*; уникальной для немецкого материала является НКК ‘плоское место’ в лексеме *поле*);

— с точки зрения возможности перемещения (*луг, море, озеро, болото*);

— с точки зрения их сакрализованности (лексемы *луг, озеро, пруд, болото* содержат НКК ‘место, где возможны чудеса’ только в русском фольклоре, а *die Heide* — только в немецком);

— с утилитарной точки зрения (НКК ‘место охоты’ в лексемах *поле* и *луг*);

— с эстетической точки зрения (НКК ‘место отдыха’ в лексемах *поле* и *река*);

— с точки зрения дифференцированности деталей (*луг*, *море*, *озеро*, *болото*).

В максимальном количестве русских лексем, обозначающих элементы рельефа, реализовались следующие НКК:

1) ‘место, где происходит перемещение’ (10 из 11 лексем);
2) ‘место, где возможны чудеса’ (9 из 11 лексем);
3) ‘место обитания диких животных’ (8 из 11 лексем);
4) ‘опасное, таинственное место / гибельное место’ (7 из 11 лексем);
5) ‘источник материальных благ’ (6 из 11 лексем);
6) ‘препятствие при передвижении’ (6 из 11 лексем);
7) ‘глухое место / труднодоступное, противопоставленное дому и человеку’ (6 из 11 лексем).

В немецком материале выявлено следующее соотношение НКК:

1) ‘место обитания диких животных’ (7 из 16 лексем);
2) ‘место, где возможны чудеса’ (6 из 16 лексем);
3) ‘место, где происходит перемещение’ (6 из 16 лексем);
4) ‘опасное место/ гибельное место’ (5 из 16 лексем);
5) ‘граница, чужое пространство’ (5 из 16 лексем);
6) ‘препятствие при передвижении’ (5 из 16 лексем).

Проведённое исследование показало, что лексемы, обозначающие участки рельефа в русском и немецком фольклоре, содержат определённое количество НКК (в нашем материале их 28). Меньшая часть (5 НКК) не имеет соответствий в фольклоре другого народа. Это позволяет утверждать, что основной практический результат проведённого сопоставительного анализа заключается не в установлении перечня уникальных НКК, которые встречаются в фольклоре только одного народа, а в выявлении уникальных сочетаний национально-культурных коннотаций концептов ‘элементы рельефа’.

Национально-культурные коннотации лексем, обозначающих одни и те же объекты действительности у носителей различных картин мира, могут: а) совпадать, б) частично совпадать, в) быть уникальными. Национально-культурная коннотация порождается географическими, экономическими условиями, мифологией, культурными традициями. Специфика национально-культурной коннотации состоит в ее скрытом характере, обнаружить ее можно, в основном, на материале интерпретационного поля.

Итак, национально-культурные коннотации, с наибольшей регулярностью реализующиеся в немецком и русском материале, в основном совпадают, равно как и позиции, с которых осуществляется категоризация различных участков рельефа: пространственная, утилитарная, освоенность/ неосвоенность, сакральная.

Барандеев, А.В. Статус географической терминологии в русском литературном языке 16-17 вв. / А.В. Барандеев // Филологические науки. – 1991. — №5. — С. 54-61.

Беленький, И.Л. Роль географического фактора в отечественном историческом процессе. Аналитический обзор / РАН ИНИОН / И.Л. Беленький. — М., 2000. — 112 с.

Вендина, Т.И. Словообразование как способ дискретизации универсума / Т.И. Вендина // Вопросы языкознания. — 1999. — №2. — С. 27-49.

Гачев, Г. Национальные образы мира / Г. Гачев: Курс лекций. – М.: Academia, 1998. – 432 с.

Гумилев, Л.Н. Этногенез и биосфера Земли / Л.Н.Гумилев. — М., Институт «ДИ-ДИК», 1997. — 640 с.

Колесов, В.В. Мир человека в слове Древней Руси / В.В. Колесов. — Ленинград: Изд-во Ленинградского ун-та, 1986. – 312 с.

Кошарная, С.А. Лингвокультурологическая реконструкция мифологического компонента «человек — природа» в русской языковой картине мира / С.А.Кошарная. — Автореферат дисс… доктора филол. наук. — Белгород, 2002.

Лихачев, Д.С. Заметки о русском / Д.С. Лихачев. — М., 1984. – 64 с.

Лотман, Ю.М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах / Ю.М.Лотман // Лотман, Ю.М. Избранные статьи: В 3т. Т.1.: Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин, 1992. – С. 407-412.

Смирнягин, Л. Пространство в России / Л. Смирнягин // Хрестоматия по географии России. Образ страны: Пространства России. / Авт.-сост. Замятин Д.Н., Замятин А.Н. М.: МИРОС, 1994. — С. 9-11.

Яковлева, Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия) / Е.С. Яковлева. – М.: Издательство «Гнозис», 1994. – 344 с.

О.В.Студенова
Воронеж

Языковые средства изображения русского придорожного пейзажа

(на материале микротекстов с ключевым словом *дорога*)

Объектом изучения в данной работе являются микроконтексты из художественных произведений XIX-XX веков, содержащие слово *дорога.* Исследование позволяет определить основные лексико-семантичекие группы слов, регулярно используемых в таких микротекстах.

Цель статьи – представить и проанализировать микротексты, в которых содержатся описания типичного русского пейзажа, наблюдаемого путешествующим человеком.

Рассмотрим, как изображаются картины русской природы, русского ландшафта в художественных текстах XIX века.

Для микротекстов, относящихся к *девятнадцатому столетию*, характерны пейзажные зарисовки леса, поля, населенных пунктов (села, деревни), картин неба (воздуха).

Картины леса:

Густым *лесом ехал* Вадим; направо и налево расстилались *кусты ореховые и кленовые,* меж ними возвышались иногда *высокие полусухие дубы.* (М. Лермонтов)

Люблю дорожкою *лесною*,
Не зная сам куда, брести;
Двойной глубокой *колеею*
Идешь – и нет конца *пути*…
(А. Майков)

Описания поля:

Я вышел на опушку кустов и побрел по *полю межой.* Уже я с трудом различал отдаленные предметы; *поле* неясно *белело* вокруг; за ним, с каждым мгновением надвигаясь громадными клубами, вздымался угрюмый мрак (И. Тургенев)

Только когда мы выехали из города и грязно-пестрые улицы и несносный оглушительный шум мостовой заменились *просторным видом полей* и мягким похряскиванием колес по *пыльной дороге*…, только тогда я немного опомнился от разнообразных новых впечатлений…(Л.Толстой)

Все так прекрасно вокруг меня, а на душе так *легко и спокойно*… *дорога* широкой, дикой лентой *вьется* впереди, между *полями засохшего жнивья* и *блестящей росою зелени*…(Л.Толстой)

Упоминание населенных пунктов (села, деревни):

Телега спускается с кручи: внизу *плотина* широкая и широкий ясный *пруд*…; *деревня*, *избы рассыпались* на косогоре; как звезда, блестит в стороне *крест сельской церкви...*(Н.Гоголь)

Картины неба (воздуха):

Сквозь тонкий *пар*, ровно разлитый *в воздухе*, чернеется перед вами длинная полоса. Вы принимаете ее за близкий лес, вы подходите – лес *превращается* в высокую грядку полыни на меже. Над вами, кругом вас – всюду *туман* (И.Тургенев).

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, *изгнанники,*
С милого севера в сторону южную.
(М. Лермонтов)

В некоторых микротекстах прослеживается описание сразу нескольких пейзажных картин:

Протащившись версты с две болотистым *лугом, взобрался* я наконец по узкой *гати* в *просеку леса* (И. Тургенев).

Тексты, относящиеся *к XX веку*, также содержат описания русского пейзажа, правда, в связи с появлением новых транспортных средств, восприятие картин природы (местности), наблюдаемых путником, может быть представлено по-другому. Поэтому если при исследовании текстов XIX мы могли рассматривать разнообразие и особенности пейзажа, видимого глазами пешехода или путешественника, едущего на лошади, то в текстах XX столетия пейзаж расширяется, и обзор его меняется в зависимости от транспортных средств, которые позволяют путешественнику наблюдать картины русского пейзажа. Можно выделить следующие разновидности пейзажных зарисовок, связанных с особенностями средств транспорта: 1. Картины природы, воспринимаемые пешеходом. 2. Ландшафты, наблюдаемые лыжником. 3. Пейзаж, воспринимаемый пассажиром автомобиля. 4. Ландшафт, наблюдаемый из кабины самолета.

1. *Картины русской природы, воспринимаемые пешеходом.*

И все находилось в движении, *медленном, равномерном*. Текла *река*. Ей навстречу шла *дорога*. По ней шагал доктор. В одном направлении с ним *тянулись облака (*Б. Пастернак).

Все было *мило* ей, все *радовало* ее. Теплая пыль щекотала босые ноги; *дышалось ясно и весело*. На сумеречном просвете *неба* темнели *крыши и облака*; дремали *изгороди, шиповник, огороды, сады и нежно видимая дорога* (А. Грин).

Иду по *тайге* и всюду замечаю *устремившиеся навстречу солн*цу *цветы*. Белоснежный тысячелистник, голубая герань, скромная камнеломка. Снова иван-чай и снова рододендрон золотистый. И все *к солнцу, к солнцу* (С. Олефир).

2. *Ландшафты, наблюдаемые лыжником*.

Тепло-тепло. *Снег* сочный, рыхлый. Только хочешь переставить лыжу, а стланик из-под нее – щелк! – и выскочил. Отойдешь на несколько шагов, хочешь не хочешь – оглянешься. Стоит на белом искристом *поле* одинокая *веточка* и качается (С. Олефир).

Отправился дальше. Глаза щурю *от удовольствия*. Если бы не лыжи, наверное, *затанцевал бы.* Никогда не думал, что придется дотянуться до *радуги.* Да не какой-нибудь, а таежной, морозной, еще и с *солнышком* в утайке (С. Олефир).

3. *Пейзаж, воспринимаемый пассажиром автомобиля.*

Машина мягко и легко тронулась с места. Навстречу бежала посыпанная галькой *дорога*. Позади осталась одна *деревенька*, другая.

Зеленые *квадраты озимых* перемежались *лесочками*, и снова показалась деревенька и снова осталась позади (А. Филев)

Как только они выехали за село, сразу пошли *поля*. Навстречу машине расступалась двумя плотными стенами *рожь,* уже выметавшаяся в колос, посреди нее – проселочная дорога, словно узкий *голубовато-зеленый коридорчик* (А. Филев)

4. *Ландшафт, наблюдаемый из кабины самолета.*

Под крыльями (самолета) проплывала подернутая голубоватой дымкой *земля – поля* с вызревшими хлебами, редкие *леса и перелески*, клешнятые искривления *балок и оврагов*, вилюжины *речек и речушек*, малолюдные *села и деревни* (И. Сидельников)

В представленных микротекстах распространены описания чисто русского пейзажа. В анализируемых микротекстах (особенно XIX века) благодаря описаниям картин природы ярко вырисовывается образ *дороги*. Если рассматривать примеры из текстов XIX столетия, можно заметить, что описания пейзажей включают языковые средства, подчеркивающие эмоциональную окраску наблюдаемого. Например, в пейзажных зарисовках художественных текстов девятнадцатого века мы встречаем такие слова и словосочетания, как *люблю (дорожкою брести), опомниться от разнообразных новых впечатлений* (под влиянием увиденного фрагмента пейзажа), все *прекрасно вокруг; на душе так легко и спокойно* (герой испытывает положительные эмоции от увиденного); кроме того, встречаются глаголы, обладающие выраженной эмоциональной окраской: *протащиться* (в значении «ехать очень медленно»), *рассыпаться* (о расположении деревни); встречаются также существительные, позволяющие судить о внутреннем мире героя, например: *странники*, *изгнанники* (о тучах).

В микротекстах, относящихся к прошлому столетию, представлены более развернутые, обширные картины русского пейзажа. Такая особенность текстов XX века связана с тем, что появились новые виды транспорта, позволяющие увидеть картины природы в другом ракурсе (большая скорость машины, значительная высота, на которую поднимается самолет и с которой наблюдатель может увидеть окрестности). Но тексты двадцатого века не уступают микротекстам девятнадцатого в эмоциональности. В микротекстах двадцатого столетия используются слова и словосочетания, характеризующие особенности настроения и эмоций путешествующего человека: *все было мило, все радовало; дышалось легко и весело*; *щурить глаза от удовольствия.* Вместе с тем если в текстах девятнадцатого столетия представлены целые конструкции, обозначающие чувства и переживания странствующего человека, то во фрагментах текстов двадцатого века употребляются лишь отдельные значимые слова (преимущественно, существительные, реже – существительные с уменьшительно-ласкательными суффиксами),

обозначающие детали ландшафта и в то же время позволяющие судить о настроении и эмоциях путешественника.

Русский придорожный пейзаж предстает в рассмотренных микротекстах как чередование лесов и перелесков, полей, садов, огородов, небольших сел, деревень, рек и речушек, над которыми простирается необъятный воздушный простор. Однако образ дороги в художественных текстах девятнадцатого и двадцатого веков различается. Микротексты XIX века представляют сквозной образ *дороги,* который дополняют многочисленные эмоциональные конструкции, подчеркивающие настроение героя, его впечатления от увиденного. В текстах двадцатого столетия образ *дороги* не всегда ясно выражен; вероятно, это связано с тем, что в них представлены панорамные пейзажи, в которых *дорога* как бы теряется.

Н.Дж.Хади, О.Н.Чарыкова
Ирак, Воронеж

Структурные типы собственного имени персонажа в прозе А.П.Чехова

Имя собственное – это универсальная функционально-семантическая категория имён существительных, особый тип словесных знаков, предназначенный для выделения и идентификации единичных объектов, выражающих единичные понятия и общие представления об этих объектах в языке, речи и культуре народа (Фонякова 1990: 21, Зайцева 2004: 28). Антропонимы очень широко используются в прозе А.П.Чехова, поскольку он мастер короткого рассказа, а в каждом рассказе может быть несколько действующих лиц, кроме того, в рассказах упоминаются деятели науки и культуры, мифологические и литературные персонажи, имена героев музыкальных произведений и т.д.

Применительно к личным именам персонажей следует отметить, что в ранней прозе Чехова представлены все социальные слои общества: крестьяне, мещане (ремесленники, мелкие торговцы и домовладельцы), служащие, военные, рабочие, дворяне, купцы и представители духовенства. Для именования их представителей автор использует разнообразные формы русских антропонимов. В зависимости от количества компонентов, входящих в состав антропонима, они подразделяются на следующие группы: 1. трёхкомпонентные; 2. двукомпонентные; 3. однокомпонетные.

Трёхкомпонентные наименования включают имя, отчество и фамилию действующего лица. Например:

Фёдор Андреич Любостяжаев – «Рассказ, которому трудно подобрать название» (чиновник);

Феликс Адамыч Ржевецкий - «Барыня» (управляющий имением);

Гурий Петрович Грыжев - «Корреспондент» (купец);

Фёдор Андреич Отцов - «Дочь Альбиона» (предводитель дворянства);

Марья Ивановна Лангер – «Который из трёх» (статская советница);

Елена Егоровна Стрелкова - «Барыня» (помещица).

Обращает на себя внимание тот факт, что трёхчленные номинации в рамках исследованного материала используются только по отношению к лицам, имеющим достаточно высокий социальный статус.

Двукомпонентные наименования могут состоять из: а) имени и отчества, б) имени и фамилии, в) имени и прозвища. Наиболее частотной является номинация персонажа по имени и отчеству. Например:

Иван Адольфович - «Цветы запоздалые» (доктор);

Евграф Кузьмич - «Шведская спичка» (становой пристав);

Никита Прохорыч – «Либерал» (чиновник);

Трифон Семёнович – «За яблочки» (помещик);

Никифор Филимоныч - «Отставной раб» (бывший лакей);

Филипп Никандрыч – «Умный дворник» (обращение кухарки к дворнику).

Для лиц мужского пола использование номинации по имени и отчеству не имеет в произведениях А.П.Чехова ограничений социального характера и может употребляться применительно к человеку любого сословия. Правда, такая номинация лиц низших социальных слоёв встречается редко, и это может быть не собственно авторское именование, а обращение к данному персонажу другого действующего лица.

При обозначении лиц женского пола в рамках исследуемого материала номинации представительниц низких социальных слоёв по имени и отчеству не отмечено. Такие именования используются, как правило, по отношению к женщинам, имеющим достататочно высокий социальный статус, например:

Наталья Сергеевна – «В рождественскую ночь» (жена помещика);

Матрёна Николаевна - «На магнетическом сеансе» (жена начальника);

Надежда Ивановна - Perpetuum mobile (дочь отставного генерал-майора, вдова).

Выявляется принятое в то время вежливое обращения по имени и отчеству к молодым девушкам. Вот несколько примеров:

Настасья Тимофеевна - «Орден» (дочь купца);

Юлия Васильевна – «Размазня» (гувернантка);

Зоя Андреевна – «О том, как я в законный брак вступил» (обращение к невесте);

Надежда Петровна – «Который из трёх» (обращение жениха к невесте).

Следующим видом двучленных наименований является наименование по имени и фамилии. Например:

Феофан Манафуилов – «Суд» (дьячок);

Степан Луков - «Радость» (купец);

Тимофей Стукотей - «Сельские эскулапы» (крестьянин);

Сидор Шельмецов – «Случай из судебной практики» (мещанин, которого судят за кражу);

Владимир Штраль - «Который из трёх» (барон);

Илья Дробискулов - «Закуска» (чиновник).

Как показывают данные примеры, такой вид номинации может быть употреблён по отношению к представителю любого социального слоя, хотя по отношению к лицам, имеющим высокий социальный статус, он используется только в случае их молодого возраста. Форма имени в подобных сочетаниях может варьироваться – от полного канонического до деминутивного и уничижительного:

Михайло Измученков - «Сельские эскулапы» (бас);

Миша Бобов - «Благодарный» (секретарь);

Мишка Трёххвостов - «Братец» (молодой чиновник о своём сослуживце);

Мишель Пузырёв - «Тёща-адвокат» (жених, а потом муж).

Примеров подобной номинации лиц женского пола выявлено незначительное количество. В основном, это именования молодых девушек и дам, в которых имя используется в деминутивной форме:

Катя Кузевич - «Каникулярные работы институтки Наденьки N» (подруга);

Софи Окуркова – «Ушла» (знакомая жены героя).

Использование полного имени в сочетании с фамилией отмечено только при номинации женщин низкого социального положения:

Марья Заплаксина - «Сельские эскулапы» (крестьянка).

В рамках анализируемого материала встречаются также двучленные номинации, которые могут состоять из имени и прозвища или (реже) фамилии и прозвища. Например:

Павел Хромой - «Он понял!» (крестьянин);

Мария Годфруа – «Учитель словесности» (Маша Шелестова, прозванная так за любовь к цирку);

Хрымины Старшие – «В овраге» (постоянно судились с Хрымиными Младшими).

Однако количество таких примеров невелико.

Однокомпонентные наименования могут состоять из: а) имени, б) фамилии, в) отчества, г) прозвища.

Номинация персонажа только по имени тоже имеет определённые закономерности. Так, при наименовании людей низкого социального положения такая форма является обычной как для мужчин, так и для женщин, например:

Никифор – «В овраге» (сын подёнщицы), 2. «Живой товар» (слуга), 3. «Цветы запоздалые» (слуга), 4. «Умный дворник» (повар);

Максим – 1.«Барыня» (крестьянин), 2. «Лист» (слуга);

Игнат - 1. «Белолобый» (сторож), 2. «По делам службы» (кучер), 3. «Нахлебники» (крестьянин);

Пелагея – 1. «О любви», 2. «Дом с мезонином», 3. «Спать хочется», 4. «Крыжовник», 5. «Сельские эскулапы» (кухарка), 6. «Из дневника помощника бухгалтера» (кухарка);

Марья – 1. «Степь», 2. «Каштанка», 3. «Мужики», 4. «За двумя зайцами…» (горничная), 5. «Жизнь в вопросах и восклицаниях», 6. «Барыня» (крестьянка) , 7. Perpetuum mobile (кухарка);

При именовании мужчин других социальных слоёв личное имя без отчества и без фамилии в авторской речи используется достаточно редко и имеет возрастные ограничения или употребляется при указании на родственные отношения героев, но без ограничений употребляется при обращении одного персонажа к другому.

Иван – 1. «Письмо к учёному соседу» (брат героя, майор), 2. «За двумя зайцами…» (обращение майора к писарю), 3. «Скверная история» (брат художника Ногтева);

Василий – «Беда» (гимназист);

Назар – «Забыл!!» (брат помещика Гауптвахтова);

Илья – «Закуска» (обращение к другу-чиновнику).

Это касается и употребления женских имён, например:

Наталья – 1.«Именины», 2. «Опекун» (тётка Вари), 3. «Клевета» (дочь учителя).

Личное имя используется А.П. Чеховым во всех возможных морфологических и фонетических вариантах. Это, прежде всего, исходное полное имя человека, его деминутивные формы (часто в разных морфологических и фонетических вариантах), уничижительные формы.

Следует отметить, что одно и то же лицо в рамках текста произведения может именоваться посредством разных форм его имени.

Наименование лица только по фамилии достаточно частотно. При этом фамилия часто имеет внутреннюю форму комического плана, например:

Артаксерксов – «Случай с классиком» (учитель греческого языка)

Прокатилов – «На гвозде» (начальник Стручкова, сидящий у его жены и не дающий возможности пришедшим к нему гостям сесть за стол);

Прочуханцев - «О, женщины, женщины!» (князь, сочиняющий стихи)

Самолучшев - «Жалобная книга» (конторщик);

Оттягаев - «Рассказ, которому трудно подобрать название» (губернский секретарь)

Прекрасновкусов - «Закуска» (чиновник).

Обращает на себя внимание тот факт, что для номинации женщин такой способ практически не употребляется.

Номинация персонажа только по отчеству используется редко и служит обычно для именования немолодых женщин из низких социальных слоёв, например:

Лукинишна - «Дура, или капитан в отставке» (сваха);

Петровна – «В вагоне» (старушка-странница).

Применительно к мужчине отмечено такое обращение жены к мужу в крестьянской среде: «Купи, Макарыч, дом! (В овраге).

Использование прозвища тоже встречается не часто, например:

Павел Хромой, потом просто Хромой - «Он понял!» (крестьянин).

Анализ показал, что структура имени персонажей в рассказах А.П.Чехова служит одним из факторов репрезентации информации о национальности, поле, социальном статусе, возрасте действующего лица, отношении к нему других действующих лиц, авторской оценке.

Таким образом, отбор антропонимов в произведениях А.П.Чехова представляет собой целенаправленный процесс, служащий адекватному выражению авторских интенций. Автор выбирает оптимальный, с его точки зрения, способ номинации, используя возможности антропонимической лексики для передачи как экстралингвистического содержания, так и собственного мировосприятия.

Зайцева Т.В. К вопросу о словарном описании собственных имён в поэзии К.Бальмонта / Т.В.Зайцева //Язык русской литературы XX века: Выпуск 2 /Под общ. ред. О.П.Мурашовой, Н.А.Николиной. Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С.28 – 34.

Фонякова О.И. Имя собственное в художественном тексте / О.И.Фонякова. – Л., 1990.

Е.Г.Скребова
Воронеж

Немецкие сложноподчиненные хронотопные предложения

(на материале художественных текстов)

По традиции, восходящей еще к ранним описаниям немецкого языка, предложения, репрезентирующие временные и локальные (пространственные) отношения, принято рассматривать как два самостоятельных типа, которые относятся к разным классам сложноподчиненных предложений. Так, временные предложения обыкновенно относят к классу так называемым сложноподчиненных обстоятельственных предложений, в которых одна из частей репрезентирует ситуацию, обозначающую разного рода обстоятельства, сопутствующие осуществлению другой ситуации, тогда как локальные причисляют к классу сложноподчиненных определительных, в которых придаточное выполняет функцию квалификатора предмета, названного субстантивом в главной части предложения (см.: Eichbaum 1967: 345, Polenz 1988: 286, Grammatik der deutschen Gegenwartssprache 1995: 729; Hall, Scheiner 1998: 192-193). Таким образом, категории времени и пространства в языке оказываются никак не связанными друг с другом. Между тем в действительности дело обстоит совсем иначе. По замечанию

Н.К. Гея, «динамика временных элементов присутствует в динамике пространственных объемов и отношений» (Гей 1975: 253).

Впервые на взаимосвязь времени и пространства обратил внимание М.М. Бахтин, который ввел понятие **хронотопа** (что в дословном переводе значит «времяпространство»). Данное понятие было перенесено в литературоведение почти как метафора. Огромное значение при этом имеет неразрывность времени и пространства. Ученый писал: «Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы. В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп» (Бахтин 1975: 4).

Впоследствии эта концепция хронотопа была в полном объеме освоена литературоведением. Например, Н.К. Гей подчеркивает: «Образное содержание предполагает, что оно соотнесено с кем-то, имело место где-то и когда-то. Это три исходные величины, с которыми имеет дело писатель, «три измерения» художественного мира, не мыслимого без каждого из них, как и реальная действительность» (Гей 1975: 252).

Что касается лингвистики, то идея взаимообусловленности категорий времени и пространства долгое время не находила в ней отклика. Правда, в последние годы стали появляться работы, посвященные этой проблеме (см.: Булыгина, Шмелев 1989: 51-61; Gloning 1996: 256).

В данной работе временные и локальные предложения объединены в блок сложноподчиненных хронотопных предложений на том основании, что они образуют локально-временную рамку, показывая среду, в которой развивается ситуация. В их основании лежит дейктический принцип, т.е. одна из соотносимых в сложном предложении ситуаций всегда является ориентационной для другой.

Дифференциация сложноподчиненных предложений времени в немецком языкознании развивается в двух направлениях.

Прежде всего, временные значения различаются на основе функции репрезентирующих их языковых средств, которые могут обозначать момент времени, длительность, начало или конец реализации действия, кратность. Так, например, выделяются следующие группы наречий времени: наречия, выражающие время реализации действия; наречия, указывающие на направление развертывания событий относительно момента речи; наречия, выражающие продолжительность действий или состояний; наречия, выражающие кратность действий (см.: Гулыга, Шендельс 1969: 65; Helbig, Buscha 1986: 345; Grammatik der deutschen Sprache 1999: 293). К первой группе относятся наречия типа *gerade, jetzt, heute, morgen, neulich, damals* и др., ко второй группе – наречия типа *vorher, zuvor, hinterher* и т.п., к третьей – наречия типа *lange, immer, stets,*

wochenlang, allezeit и т.д., к четвертой – наречия типа *regelmäßig, oft, zeitweise, manchmal, montags, abends, nachts* и им подобные.

Что касается сложноподчиненных предложений, выражающих временные отношения, то их разграничение дается через классификацию союзов, которые делятся на три группы. Две первые группы образуют союзы, передающие собственно временные и длительно-временные отношения. В третью группу входят союзы, указывающие на кратность соотносимых в предложении ситуаций, а также на начальную и конечную границу ситуации главной части. Характеризуя немецкие временные союзы, Е.В. Гулыга и Е.И. Шендельс отмечают: «Их задача заключается в конкретизации значения одновременности – разновременности в отношении порядка следования действий, длительности, кратности, повторности, временного интервала и др.» (Гулыга, Шендельс 1969: 58). Однако данная классификация оказывается неоправданной, поскольку в третью группу включены союзы, представляющие разные варианты собственно временных и длительно-временных союзов.

В последние годы стали появляться работы, в которых для дифференциации временных значений в интересующих нас сложноподчиненных предложениях используется два критерия. Так, У. Браунер подчеркивает, что сложноподчиненные предложения времени в первую очередь дифференцируются по трем основным типам временных отношений, в которых могут находиться глагольные действия главной и придаточной частей. При этом в качестве ориентира, по мнению У. Браунер, выступает, как правило, придаточная часть, по отношению к которой действие главной части может быть квалифицировано как одновременное с действием придаточного, следующее за ним или предшествующее ему. В качестве второго критерия дифференциации сложноподчиненных предложений времени используется вопрос, на который отвечает содержание сложного предложения, а именно: *wann?* (когда), *seit wann?* (с каких пор), *wie lange?* (как долго), *bis wann?* (до каких пор) (см.: Brauner 1997: 74). Таким образом, сложноподчиненные предложения с придаточными собственно временными, фиксирующими момент, к о г д а осуществлялась ситуация главной части, противопоставляются сложноподчиненным предложениям с придаточными длительно-временными, уточняющими, к а к д о л г о существовала ситуация главной части. Ср. предложения *Als die deutschen Jagdflieger 1940 London und den Süden Englands bombardierten, schien es am Rande der Vernichtung* – Когда в 1940 немецкие истребители бомбили Лондон и юг Англии, казалось, что Англия находится на грани полного уничтожения; *Noch bevor die Geschichte richtig begann, war er für Mary schon zur Nebensache geworden* – Еще до того, как эта история по-настоящему началась, он сделался для Мари чем-то второстепенным. В этих примерах представлены собственно временные придаточные.

Solange Ruth in Würzburg gewesen war, hatte David sie selten und nie länger als Minuten besucht – Пока Рут была в Вюрцбурге, Давид изредка навещал

ее, но не задерживался дольше, чем на минуту; *Ich hörte ihn die ganze Zeit über, während ich auf Marie wartete, da oben im Schlafzimmer husten…* - Все время, пока я ждал Марию, я слышал, как он кашлял там наверху, в спальне…. Данные предложения содержат длительно-временные придаточные.

Кроме того, дифференциация временных значений связана с выделением автосемантичных и синсемантичных придаточных, которые в рамках рассматриваемых сложных предложений используются для указания на смену временного ориентира. Так, в структурах с автосемантичными придаточными в качестве ориентира используется ситуация придаточного, по отношению к которой ситуация главного предложения может быть одновременной: *Martin Oppermann stand auf, als Herr Wels eintrat* – Мартин Опперманн встал, когда вошел господин Вельс; следовать за ней: *Nachdem Florian atemlos sein Sparschwein geöffnet und umständlich sein Geld gezählt hatte, eilte er zum Telefon zurück…* - После того как Флориан, затаив дыхание открыл свою копилку и тщательно пересчитал деньги, он поспешил обратно к телефону…; предшествовать ей: *Kurz bevor ich Berlin verließ, traf ich in unserem Verlagshochhaus auch schon die ersten Wasserträgerinnen im Fahrstuhl* – Незадолго до того, как я покинул Берлин, я уже встретил в лифте нашего издательского дома первых женщин с бутылками питьевой воды.

В структурах с синсемантичными придаточными в функции ориентира выступает ситуация главного педложения, по отношению к которой ситуация придаточного может квалифицироваться как одновременная (*Schon wollte er ein zweites Mal durch den Gang, als in den Hinterhäusern Schüsse krachten* – Он уже хотел во второй раз перебежать через проход, когда за домами раздались выстрелы) или как следующая за ней (*Er hatte sich kaum erholt, als ihn eine akute Leberzirrhose wieder aufs Krankenlager warf* - Не успел он отдохнуть, как обострившийся цирроз печени снова приковал его к больничной койке).

Что касается сложноподчиненных локальных предложений, то в современной германистике сложился иной подход к их интерпретации. Как говорилось выше, их принято относить к сложноподчиненным определительным предложениям, функционирующим на основе относительно-вопросительного вида подчинения, при котором зависимая часть сложного предложения представляет собой косвенный вопрос, вводимый, как правило, относительными местоименными словами на *w*-типа *wer/*кто, *welcher/*который, *wo/*где, *wohin/*куда, *woher/*откуда, *wann/*когда и т. п. Характеризуя эти предложения, Е.В. Гулыга отмечает: «В отличие от союзной связи относительная связь не вскрывает семантико-синтаксических отношений между главным и придаточным предложениями. Эти отношения определяются как общим смыслом всего сложноподчиненного предложения, так и содержанием и построением придаточного» (Гулыга 197: 123).

При таком подходе локальные отношения в описываемых сложноподчиненных предложениях интерпретируются следующим образом. В предложениях с локальными придаточными указывается на местонахождение, исходный или конечный пункты перемещения. Следует отметить, что такое указание реализуется, если опорное слово – имя существительное с конкретно-предметным значением места или имя собственное (обычно географическое название, реже имя лица) – при условии его повторения в последующем предложении должно было бы выполнять функцию детерминирующего обстоятельства места (см.: Grammatik der deutschen Gegenwartssprache 1995: 431). Например: *Sie gingen zum Flußufer, wo (am Flußufer) sie bei der Brücke verabredet waren* – Они направлялись к берегу реки, где (на берегу реки) возле моста договорились встретиться.

В последнее время, однако, сложноподчиненные локальные предложения выделяются в самостоятельный тип, правда с одной оговоркой: если союзное слово реализуется в зависимой позиции, т.е. относится к обстоятельству места или к корреляту, то речь идет уже не о конструкциях с локальными придаточными, а о придаточных определительных (Helbig, Buscha 1986: 603). Ср. *Wo man zögerte, halfen die Musketiere nach* – Где запаздывали, оказывали содействие мушкетеры и ***Im Westen****, wo der märchenhafte Glanz der Leuchtzeichen am Himmel gehangen hatte, schlagen nun blutigrot die Brände zur Wolkendecke empor* – На западе, где на небе повис чудесный след от сигнальной ракеты, били теперь вверх, к облачному покрову, кроваво-красные вспышки.

На наш взгляд, данная точка зрения является не вполне оправданной. В приведенных выше примерах речь в действительности идет о характере репрезентации локальных отношений, а не о смене типа придаточного. Локальные отношения между частями непосредственно устанавливаются только при условии, что придаточное употребляется в независимой позиции. Если же придаточное относится к обстоятельству места, положение дел резко меняется. В этом случае локальные отношения как таковые устанавливаются на уровне обстоятельств места, а придаточное лишь уточняет регистрируемый вид локальных отношений, указывая на то, что происходило или произошло в его рамках.

Что же до связи локальных предложений с определительными, то, по наблюдениям А.М. Ломова, они действительно смыкаются с последними в том смысле, что «указывают на определяемый предмет не прямо, а посредством констатации его функции» (Ломов 2004: 210).

Сложноподчиненные локальные предложения представляют собой конструкции с синсемантичными придаточными. Следовательно, в функции ориентира здесь выступает ситуация главной части: *Noch bevor die Nacht um war, wurde er wieder in den Raum gebracht, wo man ihn aufgenommen hatte* – Еще до рассвета его вновь привели в помещение, где происходил первый допрос; *Drüben am Parlamentspalast, wo die Gasse eine Biegung machte, verlor er ihn aus den Augen und war außerordentlich*

erleichtert – На той стороне реки, у здания парламента, где переулок делает поворот, он потерял его из виду и испытал чрезвычайное облегчение.

Таковы особенности сложноподчинённых хронотопных предложений, представленных в немецких художественных текстах.

Eichbaum G.N. Zur Einteilung der Nebensätze / G.N. Eichbaum // Deutsch als Fremdsprache. – 1967. - №4. – S. 344-352.

Polenz von P. Deutsche Satzsemantik: Grundbegriffe des Zwischen-den-Zeilen-Lesens / P. von Polenz. – Berlin – New York: de Gruyter, 1988. – 378S.

Duden "Grammatik der deutschen Gegenwartssprache" / Hrsg. u. bearb. von G. Drosdowski u. P. Eisenberg. – 5., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. – Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverlag, 1995. – 864 S.

Hall K., Scheiner B. Übungsgrammatik für Fortgeschrittene / K. Hall, B. Scheiner. – 2. Aufl. – Verlag für Deutsch, 1998. – 336 S.

Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль / Н.К. Гей. – М.: Наука, 1975. – 470 с.

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: «Худож. Лит.», 1975. – 502 с.

Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. Пространственно-временная локализация как суперкатегория предложения / Т.В. Булыгина, А.Д. Шмелев // Вопросы языкознания. – 1989. - №3. – С. 51-61.

Gloning Th. Bedeutung, Gebrauch und sprachliche Handlung: Ansätze und Probleme einer handlungstheoretischen Semantik aus linguistischer Sicht / Th. Gloning. – Tübingen: Niemeyer, 1996. – 394 S.

Гулыга Е.В., Шендельс Е.И. Грамматико=лексические поля в современном немецком языке / Е.В. Гулыга, Е.И. Шендельс. – М.: Просвещение, 1969. – 184 с.

Helbig G, Buscha J. Deutsche Grammatik: Ein Handbuch für den Ausländerunterricht / G/ Helbig, J. Buscha. – Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie, 1986. – 737 S.

Grammatik der deutschen Sprache: Sprachsystem und Sprachgebrauch / L. Götze, E.W.B. Hess-Lüttich. – München: Bertelsmann Lexikon Verlag GmbH Gütersloh, 1999. – 702 S.

Brauner U. Temporale Satzgefüge mit einmaligem Zeitbezug im Deutschen und Italienischen / U. Brauner. – Heidelberg: Groos, 1997. – 358 S.

Гулыга Е.В. Теория сложноподчиненного предложения в современном немецком языке / Е.В. Гулыга. – М.: Высш. школа, 1971. – 206 с.

Ломов А.М. Русский синтаксис в алфавитном порядке: Понятийный словарь-справочник / А.М. Ломов. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2004. – 400 с.

Е. С. Фадеева
Воронеж

Язык как средство национальной идентификации в новеллах Уильяма Сарояна

Уильям Сароян (1908 – 1981) – один из значительных американских писателей, известный прозаик и драматург. Вклад У. Сарояна в литературу очень весом. Его перу принадлежит более полутора тысяч рассказов, двенадцать пьес и около десяти романов, но обращение к жанру новеллы оказалось для писателя наиболее плодотворным. И это отнюдь не случайно, ибо, во-первых, жанр новеллы всегда пользовался большой популярностью в Америке, а во-вторых, новелла всегда концентрирует внимание на ядре сюжета, центральном событии, она не просто повествует, а делает акцент на его неповторимости. У. Сарояну с удивительной легкостью удавалось улавливать различные мгновения жизни. Идеи и темы подсказывала окружавшая действительность, сюжеты автор часто брал из собственной жизни. Практически каждое его произведение автобиографично. Автобиографичность же, в свою очередь, невольно придаёт новеллам особый колорит, так как во многих из них, прямо или косвенно, приводятся размышления о судьбах Армении и ее народа. Семья Сароянов, как и многие другие армянские семьи, эмигрировала в Америку в начале XX века. Родиной Уильяма Сарояна была не Армения. Он родился уже в Калифорнии, однако любовь к стране родителей, память о фактах и событиях ее истории писатель пронес через всю свою жизнь и творчество.

«Известно, что национальное самосознание формируется в значительной степени через противопоставление себя – “другому”» (Попова 2004: 63). Это вполне естественно. Люди, принадлежащие определенному социуму, начинают более остро и отчетливо отождествлять себя с себе подобными лишь тогда, когда попадают в другую среду, в данном случае культурную. Иные обычаи, нравы, язык заставляют постоянно задумываться о сходстве и различии менталитетов. Возникает необходимость привыкания к инородной атмосфере, а этот процесс неизбежно сталкивается с отторжением нового, которое кажется чуждым и неприемлемым, особенно на первом этапе. Потом, конечно, все встает на свои места, явления окружающей действительности укладываются в сознании, но старое, заложенное с рождения, никогда не исчезает. Так, армяне привыкли говорить по-английски, освоились, хоть и с трудом, на новой для них американской земле, но не забыли ни своей культуры, ни родного языка. Особенно интересно отмечать это в новеллах У. Сарояна: ведь писатель создал большое количество произведений, показывающих армянское национальное сознание, ещё ни разу не побывав в Армении.

Одним из наиболее ярких примеров национальной идентификации в новеллах писателя является употребление армянских имен. Персонажи с такими именами встречаются в очень многих новеллах У. Сарояна. Это связано и с именем отца – Арменака Сарояна, матери - Такуи, с упоминанием братьев - Григора, Крикора, других членов семьи - дяди Ваана, Мелика, соседей и знакомых – Овсепа Акопяна, Арама Гарогланяна, Каспара, Рубена. Эти имена не просто упоминаются, за каждым из них стоит определенный образ, человек, с которым писатель был знаком или на которого кто-то был похож. Автор описывает лишь какую-то часть их бытия, какое-то значительное или совершенно незначительное событие, случай, эпизод, из которых и складывается жизнь. А жизнь писателя, следовательно, и состояла большей частью из общения с ближними, земляками, и их существование волновало его больше всего.

Во многих новеллах повествование ведется от первого лица, а значит, автор не отделяет себя как повествователя и созерцателя от других персонажей, не остается в стороне, он принимает активное участие в развитии событий. Следует указать, что У. Сароян не раз рассказывает в своих произведениях о том, как армянские имена трансформировались в американские. Учителя в школе, например, на основании сходства в звучании или вообще без всяких на то причин старались менять трудно произносимые армянские имена и фамилии на простые англоязычные, на самом деле не имевшие никакого отношения к исконному их звучанию: *«Твоего кузена Джо на самом деле зовут Овсеп, но это же Америка. Овсеп?! Откуда им знать такое имя? Странно как-то звучит. Не Овсеп, а Джо. Вполне закономерная замена».*

«”Овсеп” – это то же, что “Джозеф”. Укорачиваем “Джозеф”, получаем “Джо”. Овсеп. Перед “О” подставляем “Дж”. Вместо “п” – “ф”, получается “Джовзеф”. Убираем “в”, выходит “Джозеф”. Половинку отбрасываем, и – вот, полюбуйтесь – Джо. <...> По-армянски – Овсеп, по-американски – Джо» (Сароян 2004: 36). А ведь то, как называют человека, имеет на самом деле важное значение. Имена любых народов проходили длительный процесс формирования, как и сам язык, и в их значениях заложена большая смысловая нагрузка. Забывая свои имена, меняя их на более удобные для восприятия американские, дети были более склонны забывать и свой родной язык, родную культуру, отождествляя себя с новой культурой.

Кроме простого упоминания армянских имен, в новеллах У. Сарояна прослеживается еще и тенденция к их использованию в самих названиях произведений. Достаточно вспомнить сборник новелл «Меня зовут Арам», центральным героем которого стал девятилетний мальчик Арам Гарогланян. Эта армянская фамилия родственников писателя была знакома ему с детства. Семья Гарогланянов, как и семья Сароянов, переехала в Америку и разделила все трудности жизни армянских эмигрантов. Думается, автор берет этот армянский антропоним в качестве имени

главного персонажа потому, что оно достаточно распространено в Армении. Через много лет после написания этого сборника писатель дал это имя своему сыну: «Со мною был мой пятилетний сынишка Арам, названный так по имени мальчика из книги рассказов “Меня зовут Арам”» (Сароян 1980: 316). Еще одним примером может служить новелла «Андраник Армянский». В качестве заглавия автор использовал реальное имя армянского генерала, воевавшего за свободу и независимость их земли в самое трудное для народа время – время геноцида - и заслужившего тем самым почет и уважение земляков: «*Я заговорил по-армянски только после того, как к нам переехала бабушка. Каждое утро она распевала песни о воине Андранике; так я узнал, что он был армянином, крестьянином-горцем, который верхом на черном коне с горсткой своих людей сражался с врагом*» (Сароян 2004: 53).

В новеллах встречаются не толькоантропонимы, но и географические названия, так или иначе связанные с самой Арменией. Новелла «Кулачный бой за честь Армении» повествует о желании главного персонажа отомстить за обидные слова, сказанные о его родной земле и близких друзьях. Здесь название любимой У. Сарояном страны даже вынесено в заглавие: *«Он подумал: вот если бы у него было хоть немного сил, если бы кости и мышцы стали послушными хотя бы на мгновение, если бы только… Но он не мог, не мог. “О, Армения, Армения”, - простонал он»* (Сароян 2004: 72).

Другим примером может служить новелла «Битлис», рассказывающая о родном городе отца У. Сарояна. В ней писатель старается осознать, где его дом, и не может понять, почему его так тянет в город, в котором он ни разу не был. Автора не покидает ощущение притяжения к тому, о чем он только слышал, но никогда не имел возможности увидеть. Он живо представляет себе деревья, улицы, птиц, людей, его тянет туда, потому что этот город любил его отец, мать, дядя, семья. «*…Я просто дышал – и дни, когда мой отец был жив, когда он жил в городе, выстроенном в горах, вернулись ко мне, я знал, он не умер, потому что я дышу, и небо очень высокое, и совсем близкое, и чистое, а воздух теплый, каждую частицу, кажется, взял бы на ладонь, и в едином мгновении слились все дни и все люди, это был мир всех родившихся, мир тех, кто когда-нибудь мечтал в теплые дни августа, сентября и октября*» (Сароян 2003: 83).

В новелле «Фресно, кафе “Аракс”» описывается маленькое кафе в небольшом калифорнийском городке Фресно, где родился писатель. Кафе названо именем армянской реки – Аракс. Оно невольно становится местом встреч армянских эмигрантов, обсуждения ими насущных проблем и разговоров о старой родине. Героям новеллы оно представляется маленьким островком спасения армянской культуры, самобытности, национального сознания.

Примечателен и тот факт, что во многих новеллах У. Сарояна персонажи говорят по-армянски. Это совсем не значит, что они плохо овладели английским языком. Просто существуют вещи, о которых

говорить на родном языке удобнее. Такое явление принято называть двуязычием. В ходе нашего исследования мы пришли к выводу, что ему есть место тогда, когда люди в равной степени владеют двумя разными языками. Часто двуязычие отождествляется с близким ему понятием билингвизма, но между ними на самом деле имеются существенные различия. Билингвы – люди, которые владеют вторым языком, помимо своего национального языка, с детства, и окружающие тоже знают эти языки. Для них факт наличия двух языков и пользования воспринимается как данность, нормальное явление, так как эти два языка занимают в их обществе одинаковое положение. Двуязычие отличается от билингвизма тем, что один язык является родным, а второй – приобретённым, выученным искусственно. Первым языком пользуется лишь ограниченное количество людей, также знающих его с рождения, в данном случае армяне, а на втором языке, для армян - английском, разговаривает все население Америки. Соответственно, найти полное взаимопонимание можно только с себе подобным, с армянином, в равной степени владеющим родным и приобретенным языком. В повседневной жизни, казалось бы, не так важно использовать армянский язык, ведь общение происходит с разными людьми. Однако когда дело касается важных жизненных ситуаций, переломных моментов, армянам невольно хочется говорить на своем языке, им кажется, что слова родного языка встретят больше понимания, быстрее найдут отклик.

В новелле «Война», например, писатель повествует о том, как брат главного персонажа Крикор в критической ситуации разговаривал по-армянски. В военное время негативное отношение к немецкому народу коснулось и Америки, хотя там и не велись боевые действия. В процессе общения детей выясняется, что многие ребята испытывают ненависть к мальчику Герману, семья которого эмигрировала из Германии. Григор выражает брату свое негативное отношение к намерению соседских мальчишек побить Германа. Армянские ребята не принимают участия в избиении и не разговаривают об этом по-английски, потому что знают, что остальные не разделяют их точку зрения. *«Я не желал Герману зла, но усидеть дома было невмоготу. <…>. Мой брат Крикор и я шли позади всех. В деле мы не собирались участвовать, но раз уж все началось у нас во дворе, мы хотели увидеть, чем все кончится. <…>. Мой брат Крикор сказал по-армянски: "Хоть бы он сейчас не приходил"»* (Сароян 2003: 668).

Ещё одним ярким примером может служить новелла «Гранатовая роща», где дядя Арама Мелик разговаривает по-армянски. Главный персонаж лелеет свою мечту вырастить гранатовую рощу посреди пустыни, заросшей кактусами. Он тоже говорит о важном для него событии и знает, что люди, с которыми ему приходится иметь дело – американцы и мексиканцы, не понимают, зачем он всё это затеял. Его единственный собеседник – племянник, которому он доверяет, открывает самые сокровенные мысли, на которого он рассчитывает. «Дядя мой

простирал руку в сторону шестисот восьмидесяти акров купленной им пустыни и приговаривал на самом поэтическом армянском языке, который вы когда-либо слышали:

«Здесь, в этом ужасном запустении, расцветёт сад, прохладные ключи забьют из земли, и все творения красоты обретут бытие».

«Да, сэр, - отвечал я» (Сароян 2003: 637).

В новелле «Да и Аминь» главный герой, мальчик, разговаривает по-армянски с курицей, которую случайно нашёл на улице и решил принести домой. Здесь проявляется интуитивное чувство привязанности к родному языку, на котором в каждодневной жизни разговаривать приходится редко и даже иногда кажется, что от него совсем отвыкаешь. Но курица - это даже не человек, не понимающий того или иного языка, это всего лишь птица. Значит, подсознательное стремление мальчика разговаривать с ней на родном языке действительно показывает, какой язык для него ближе. Хоть эта птица и родилась в Америке, главный персонаж новеллы всё же уверен, что, если разговаривать с ней по-армянски, он лучше сможет успокоить её, а она его лучше поймёт. *«По дороге домой я разговаривал с курицей по-армянски, пытаясь успокоить ее: "Не бойся, не плачь", - потому что мне казалось, что курица в глубине души плачет. Домашняя курица, заблудившаяся в городе, пытается найти себе убежище под машинами. И вот я принес курицу домой, показал Крикору, маме и сестрам:*

«Я нашел эту курицу, - сказал я. – Она заблудилась на улице, и я залез под автомобиль и достал ее оттуда. Сначала она убежала от меня, но я уговорил ее, и она подошла ко мне» (Сароян 2004: 27).

В новелле «Сломанное колесо» мать повествователя разговаривает с детьми по-армянски только тогда, когда успокаивает, утешает, учит их жизни. Её слова находят молчаливое и безропотное понимание, как будто именно в словах армянского, родного языка таится некая сила, мощь, истина. *«Что толку от слез. Мы часто терпели разочарования, переносили лишения, но преодолевали их, и так будет всегда, - сказала мама по-армянски».*

«Когда я решил, что все уснули, встал с постели, подошел к двери в гостиную и слегка приоткрыл ее. Я увидел, как мама взяла с пианино фотографию своего брата и поставила ее на стол, я услышал, что она тихо плачет. Она сидела на стуле и раскачивалась из стороны в сторону, как это делают люди со старой родины» (Сароян 2004: 20).

Подводя итоги исследования языка как одного из способов выражения национального сознания на материале новелл У. Сарояна, можно сделать вывод, что язык является мощным орудием выражения мысли автора. Особенно интересен тот факт, что писатель не прибегает к использованию прямых цитат из армянского языка, он показывает присутствие языка опосредованно – с помощью армянских имен, географических названий, реалий национальной жизни. Герои его новелл используют родной язык, это люди разных профессий и возрастов, но их объединяют общие корни.

Они живут далеко от старой родины, тем не менее, их национальное сознание живо и продолжает выражаться в языке.

Попова М.К. Национальная идентичность и её отражение в художественном сознании. – Воронеж, ВГУ, 2004.
Сароян У. Меня зовут Арам. Рассказы. – Ер.: Совет. грох, 1980.
Сароян У. Рассказы. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003.
Сароян У. Ученик брадобрея. - СПб.: Азбука-классика, 2004.
Сароян У. Шестьдесят миль в час. – СПб.: Азбука-классика, 2003.

Ж.В. Грачева
Воронеж

Ассоциативный контраст как прием создания комического в прозе А.П.Чехова

Ассоциации, понимаемые как связь между единицами мыслительного процесса, при которой появление одного из элементов влечёт за собой другой (или несколько элементов) (Кондаков 1975: 15), позволяют языку осуществлять не только коммуникативную функцию, но и когнитивную, которую, как утверждает Ф. Award Кликс, следует определить так: «С помощью языка можно обозначить словами (или знаками) не только вещи воспринимаемого мира, фиксируя их в памяти, но и результаты мышления, которые связываются при помощи названия в единое целое. Этот зафиксированный в языке мир результатов мышления образует - как итог познавательных процессов – внутреннюю реальность, по отношению к которой операции мышления могут быть применены точно так же, как и к продуктам восприятия внешнего мира» (Кликс 1983: 13)

Мир «сцеплен» ассоциациями, на основе которых осуществляется наше мышление. Традиционно психология выделяет три их типа: по сходству, по смежности и по контрасту.

Ассоциации по контрасту лежат в основе природы комического. В результате их реализации создаются разноплановые явления (ирония, юмор, сарказм, оксюморон, гротеск и другие). Творчество А. Чехова пронизано такого рода ассоциативными построениями, одно из них – ирония – станет основным предметом анализа.

Ирония как любое ассоциативное явление возникает между двумя языковыми элементами, противопоставленными друг другу, при этом первый из элементов опускается и его именует второй – контрастный. Результатом такого именования становится репрезентация смыслового сдвига: *Ведь я ещё вчера дал положительный ответ… Ни о какой свадьбе не может быть и речи!* (Чехов 1975, Т.1: 235). <u>Положительный</u> с точки

зрения слушателя ответ предполагает согласие, с точки зрения говорящего - отказ. Столкновение двух позиций реализуется в наполнении лексемы контрастной семантикой, что и рождает иронию. Говорящий меняет устоявшееся соотношение лексемы и семемы, наделяя форму противоположным содержанием. Так рождается антифразис, представляющий специфическую имплицитную номинацию, построенную и на ассоциации по контрасту, и на ассоциации по смежности. «Смежными» оказываются соединённые в слове-антифразисе диаметрально противоположные позиции говорящего и слушающего (вторая точка зрения может быть гипотетической). Другие примеры: *А вы, батенька, **мастер**!.. Не знал я, что вы такой **юморист**!* (Там же: 227). Слово «мастер», наделённое положительными коннотациями, в контексте приобретает отрицательные: *Почитали малость и будет с вас; и так уж **умны** очень <…> И как это есть такие **умные люди**, что для них газеты лучше этих напитков* (Чехов 1975, Т.3: 85). С точки зрения говорящего, умны те, кто предпочитает газеты напиткам (эта позиция представлена имплицитно). Но в тексте возникает и другая позиция, она представлена эксплицитно – это предполагаемая оценка полемиста.

Ирония может реализовываться не только на лексическом (словесном), но и текстуальном уровне. Так, ироничным смыслом может наполняться всё содержание рассказа, но происходит это только после прочтения текста. Особенностью такой иронии является то, что сталкиваются точки зрения персонажа и автора, неожиданным образом именующего происходящее.

Как известно, заглавие является своеобразным «предпониманием» (то есть содержит установку на понимание), представляет собой свёрнутый текст, номинирует его, а значит, даёт ему знаковое имя[2]. В творчестве А. Чехова семантика свёрнутого текста (заглавия) и развёрнутого (собственно повествования) часто оказываются противопоставленными. Так, в рассказе «Радость» название настраивает читателя на определённые ситуативные решения. Возникает протекающий за пределами «светлого поля сознания» поиск определённых событийных моделей, способных вызвать это чувство. Содержание рассказа неожиданным образом предлагает читателю ситуацию, выпадающую за пределы поиска. Она не просто слишком обыденна, «мелка», чтобы вызвать чувство радости, о котором заявлено в заголовке, но и, более того, находится в смысловой зоне, ассоциативно связанной с противоположными эмоциями – огорчением, страданием, стыдом: герой в нетрезвом состоянии попал под лошадь, получил удар по затылку (правда, случай был описан в газете, что и стало причиной радости участника событий). В рассказе «Торжество победителя» ирония фокусируется в слове «победитель», синтезирующем

---

[2] Мысль была высказана И.В. Фоменко в докладе «Имя текста и имя в тексте», прочитанном на международной научной конференции «Эйхенбаумовские чтения – 5» в г. Воронеже.

позицию автора и героя (отставного коллежского регистратора, вспоминающего случай, произошедший с ним в молодости, когда он мечтал о повышении по службе - желал стать письмоводителем, что и случилось, судя по его рангу). Слово «победитель» окрашено положительными коннотациями и включает в себя семы «преодоление», «подвиг», «стремление ввысь, к высокому», «сила», «исключительность» и так далее. Однако ни одна из этих сем не реализуется в тексте, напротив, все они нивелируются и уступают место противоположным: «слабость», «унижение», «отсутствие достоинства», «нравственная деградация» и так далее. Эта оценочная шкала актуализируется в финале текста: *И Козулин ткнул пальцем в сторону папаши.*

- *Бегай вокруг стола и пой петушком!*

Папаша мой улыбнулся, приятно покраснел и засеменил вокруг стола. Я за ним.

- *Ку-ку-реку! – заголосили мы оба и побежали быстрее.*

Я бегал и думал:

«Быть мне помощником письмоводителя!»

Ассоциативную игру рассказа «Торжество победителя» можно определить как сарказм. Сарказм, именуемый злой иронией, строится на тех же ассоциативных механизмах, но с той разницей, что в этом случае ассоциативный контраст объединяет явления, смешение которых угрожает основам человеческого бытия, затрагивает глубинные культурные слои, разрушает внутренние жизненно важные нравственные установки, посягательство на которые может привести к разрушению человеческого социума. Это всегда обращение к вечным «больным» вопросам духовного растления.

В рассказе «Загадочная натура» создаётся ассоциативная цепь, состоящая из нескольких звеньев:

1. Название образует определенное смысловое поле, обеспечивающее ассоциативные установки: слово «загадочный» включает в себя семы «таинственный», «непредсказуемый», «чарующий», «прекрасный», «желанный», «ожидаемый», «подлинный» (то есть не фальшивый) и так далее. Однако читатель «входит» в иное семантическое поле, репрезентируемое через описываемую ситуацию: перед нами лишь «хорошенькая дамочка», лежащая на диване, «обитом малиновым бархатом», «дорогой бахромчатый веер трещит в её судорожно сжатой руке», «брошка на груди то поднимается, то пускается, точно ладья среди волн». Она требует у сидящего напротив чиновника, молодого начинающего писателя, описать её жизнь, которая «так полна, так разнообразна, так пестра»…, она – «страдалица во вкусе Достоевского»… Перечисленные детали говорят сами за себя. Каждая из них – смысловой знак, заставляющий включаться читательские ассоциации (в данном случае ассоциации по смежности): и трещащий веер, и поднимающаяся на груди брошка, и желание, чтобы «постигли её всю, всю» проецируется на

определённое положение дел: читателю недвусмысленно объяснено, кто перед ним и что последует далее.

2. Однако… (и тут выстраивается ещё один ассоциативный мост) А. Чехов предлагает новый сюжетный поворот – ассоциативно контрастный, по-новому проецирующийся на эпитет «загадочный»: дама, похоронив старика-мужа, недвусмысленно намекая на желание быть счастливой с любимым человеком, говорит о невозможности соединиться с ним (предполагаемая причина этого – недогадливость возлюбленного). Однако… финал иной: *Теперь-то и отдаться любимому человеку, сделаться его подругой, помощницей, носительницей его идеалов, быть счастливой… отдохнуть…Но как всё пошло, гадко и глупо на этом свете! Как всё подло, Вольдемар! Я несчастна, несчастна, несчастна! На моём пути опять стоит препятствие! Опять я чувствую, что счастье моё далеко, далеко! Ах, сколько мук, если б вы знали! Сколько мук!*

- *Ну что же? Что стало на вашем пути? Умоляю вас, говорите! Что же?*

- *Другой богатый старик…*

Итак, эпитет «загадочный» создаёт гипотетический текст, выстраиваемый на основе семантического поля данного слова, однако описание героини и её поведения (включается ассоциация по контрасту) делают название ироничным. Нет ожидаемой непредсказуемости, а есть лишь пошлость, якобы страдающая от пошлости (ещё одна ассоциативная цепь: противопоставление слов и поведения, желаемого и действительного). Но последующие слова-действия «дамочки» всё же оказываются непредсказуемо неожиданными: прогнозируемая новая ситуация контрастна по отношению к семантике слова «загадочный», но и всё же частично пересекается с ним. Читатель не ожидает предложенного варианта, «загадочная натура» в самом деле непредсказуема. Но сема «предсказуемость» входит в семантическое поле не положительных коннотаций, доминирующих в слове «загадочный», а негативных: А. Чехов выстраивает новое сюжетное движение - новый ассоциативный «скачок».

Ассоциативный контраст в творчестве А. Чехова всегда является многоуровневым (лексический, синтаксический – на уровне предложения, текстуальный) и «сгущённый», концентрированный. Писатель редко направляет движение одного ассоциативного вектора, а, как правило, побуждает читателя к совершению нескольких ассоциативных шагов: *Белокурые друзья и рыжие враги* (Чехов 1975, Т.1: 17) – общеязыковое противопоставление *друзья / враги* осложнено контекстуальным *белокурые / рыжие; Тонкая, как голландская сельдь, мамаша вошла в кабинет к толстому и круглому, как жук, папаше* (Чехов 1975, Т.1: 27) - общеязыковое противопоставление *мамаша / папаша* усилено контекстно-речевыми антонимами-определениями *тонкая / толстый и круглый* и сравнительными оборотами *как голландская сельдь / как жук; Он с сознанием своей силы, величавый, гордый, с губительным ядом в руке, я с сознанием своего бессилия, жалкий, готовый погибнуть* [Чехов 1975, Т.1:

467) - противопоставление *я / он* осложнено дополнением *с силой / бессилием* и определениями *величавый, с губительным ядом в руке / жалкий, готовый погибнуть.*

Противопоставленными в творчестве А. Чехова могут быть предметы (как правило, через противопоставление признаков): *Нос мой лезет на левую щёку, подбородок раздвоился и сдвинулся в сторону, но лицо жены очаровательно* (Чехов 1975, Т.1: 197). (При этом одно из языковых звеньев, участвующих в противопоставлении, может быть опущено: *нос мой лезет на левую щёку, подбородок раздвоился и лезет на левую сторону* (следовательно, моё лицо стало некрасиво, уродливо), *но лицо жены очаровательно*; действия: *Глаза мои были закрыты, но я видел вещи, витрину, тёмное окно, образ* (Чехов 1975, Т.3: 154). В данном случае противопоставлены причина и следствие: *глаза мои были закрыты* (следовательно, они не видели), но *я видел вещи.* Могут быть противопоставлены описываемая ситуация и её предполагаемое следствие: *Теперь, когда он лежал в гробу, выражение у него было кроткое, приятное и даже весёлое, точно он был рад, что, наконец, его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет* (Чехов 1975, Т.10: 53). В приведённом примере противопоставление отчасти представлено имплицитно, так как не все смыслы выражены на лексическом уровне: *он лежал в гробу*, поэтому выражение должно было быть скорбным, так как смерть – событие невесёлое, а оно < выражение> *приятное и даже весёлое*; он <Беликов> должен был выглядеть печальным, а *был рад, что, наконец, его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет.*

Оказываются противопоставленными, как указывалось выше, позиция говорящего и слушающего, автора и персонажа. Причём позиция героя заявлена на уровне «реального», а автора – «идеального», находящегося вне материальных координат и репрезентированного как точка зрения читателя, в котором живёт общечеловеческое представление о добре и зле. И не случайно оно закреплено именно в слове: слово насыщено общеязыковыми смыслами, воспринимаемыми носителем языка как нечто данное априори. «Любое слово является пучком, смысл торчит из него в разные стороны» (Мандельштам 1994, Т.3: 226)_. Общеязыковые «пучки» сем, набор которых является абсолютно очевидным для любого носителя языка, концентрирует в слове представление о мире. Если в слове начинают «проступать» иные коннотации, семантика которых контрастна ядерной семе, то это становится знаком, исходящим от автора, что перед читателем антимир, где смыслы обретают «зазеркальную» контрастность.

Таким образом, ирония А. Чехова – это одновременная репрезентация системы ценностей двух миров, но лишь один из них становится предметом выбора читателя.

Кликс Ф. Пробуждающееся мышление / Ф. Кликс . – М., 1983. – 301 с.

Кондаков Н.Н. Логический словарь-справочник / Н.Н. Кондаков. – М., 1975. – 720с.

Мандельштам О.Э. Разговор о Данте / О.Э. Мандельштам // Собр. соч.: В 3 т. – М., 1994. – Т. 3. – С. 216-260.

Чехов А.П. Полное собр.соч.: В 30 т. – М.: Наука, 1975.

Е. Ю. Коренева
Белгород

Проблемы перевода романа О. Уайльда «Портрет Дориана Дрея»

В настоящее время в различных издательствах приняты два перевода романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»: перевод М. Абкиной и перевод В. Чухно. Целью нашей работы является анализ данных двух переводческих вариантов в соответствии с целью выявить: 1) соответствие стилевых особенностей языка переводов стилю О. Уайльда; 2) зависимость идентификации героев романа от особенностей перевода.

При рассмотрении перевода М. Абкиной прежде всего обращает на себя внимание упрощение авторских метафор О. Уайльда вплоть до превращения их в уже известные, так называемые «мертвые метафоры», что, искажая стиль автора, способствует формированию ложного представления о художественных особенностях романа. Метафора у О. Уайльда является ядром эстетического компонента высказывания и играет особую роль, поскольку, выполняя функцию украшения, отвечает принципам целого направления в английской литературе — эстетизма, стремящегося к орнаментальности языка прозы на всех уровнях текста. Исходя из этого, переводчик О. Уайльда вынужден с особой тщательностью подходить к отбору лексики для перевода метафор, стремясь максимально точно выразить мысль писателя по отношению к языку оригинала, не симплифицируя метафорический код в более устоявшиеся и привычные для читателя единицы.

Приведем предложение, открывающее первую главу романа «Портрет Дориана Грея»: *“The studio was filled with the rich odour of roses, and when the light summer wind stirred amidst the trees of the garden, there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of the pink-flowering thorn”* (Wilde 1979: 79). Данное предложение стилистически не совсем точно переведено М. Абкиной: *«Густой аромат роз наполнял мастерскую художника, а когда в саду поднимался легкий ветерок, он, влетая в открытую дверь, приносил с собой то пьянящий аромат сирени, то нежное благоухание алых цветов боярышника»* (Уайльд 2000: 25). Значение лексемы «густой» (аромат), использованной для перевода лексемы “rich” (odour), не совпадает со значением английского слова. В кратком оксфордском словаре семантика лексемы *rich* уточняется по отношению к запахам словами *mellow, deep, full* (The Concise Oxford

Dictionary 1976: 967), которые переводятся на русский язык соответственно как *сладкий, насыщенный, изобилующий (достигший высшей точки)* (Мюллер: 1969). Заметим, что в варианте перевода данного предложения у В. Чухно «густой аромат» заменяется на «пьянящее благоухание», что уже в большей степени соответствует стилю О. Уайльда. Исходя из последних двух лексических вариантов лексемы *rich*, мы предлагаем свой вариант: *приторное благоухание*.

В анализируемом предложении обращает на себя внимание еще одна, по нашему мнению, грубая ошибка перевода М. Абкиной: конструкция «когда в саду поднимался легкий ветерок» не совпадает с английским вариантом, представляющим собой метафорическое описание. Несомненно, выражение «ветерок поднимался» по сочетаемости единиц более привычно воспринимающему текст читателю, но это не компенсирует потери смысла высказывания О. Уайльда. В. Чухно в своем переводе приближается к оригинальному варианту («*по деревьям сада пробегал легкий летний ветерок»)*, но и он не в полной мере отражает мысль английского писателя. Мы предлагаем свой вариант, который более согласован с английским текстом: «легкий летний ветер покачивался среди деревьев сада».

Характеристика запаха сирени в рассматриваемом предложении также не совпадает с оригиналом. М. Абкина называет его *пьянящим (ароматом),* а В. Чухно определяет как *густой (запах)*. Однако лексема *heavy*, передающая запах цветка, уточняется кратким оксфордским словарем лексемами *severe, intense, oppressive* (The Concise Oxford Dictionary 1976: 497 - 498), что означает *тяжелый (резкий), сильный, угнетающий* (Мюллер: 1969). Мы предлагаем использовать вариант «тяжелый запах сирени», копирующий метафору О. Уайльда. Следует заметить, что слово *аромат* (как в варианте М. Абкиной), дефинируемое как «приятный запах, благоухание» (Ефремова 2000: www), в этом случае стилистически не подходит для перевода, так как лексема *heavy* не предполагает возвышенной легкости сопутствующей лексемы.

По нашему мнению, при переводе текстов О. Уайльда особое внимание следует обратить на синтаксис и просодику предложений. Стиль О. Уайльда невозможно представить без поэтики ритма, определенной эвфонии. Интонация каждого предложения в сочетании с выразительными средствами, украшающими язык повествования, достигает эффекта комплексного гармонического восприятия всего текста. К сожалению, этот аспект поэтического синтаксиса Уайльда ускользает от внимания переводчиков, которые не учитывают интонационного деления частей предложения. Так, при переводе рассмотренного выше предложения, открывающего первую главу романа, М. Абкина достигает просодического неблагозвучия даже в русском языке. Оборот с союзом «то… то» («ветерок… приносил с собой то пьянящий аромат сирени, то нежное благоухание алых цветов боярышника») предполагает перечисление действий, происходящих резко попеременно, чего, скорее всего, нельзя

сказать об ароматах. Следует отметить, что в целом синтаксис предложения в переводе М. Абкиной не отвечает синтаксису оригинала. Деепричастный оборот «влетая в открытую дверь» в сочетании с громоздкой конструкцией «то…то» неоправданно осложнил предложение, лишив его эстетической легкости.

Теперь приведем перевод анализируемого предложения В. Чухно (с сохранением пунктуации): «Студию наполняло пьянящее благоухание роз, а, когда по деревьям сада пробегал легкий летний ветерок, через открытую дверь доносился густой запах сирени, перемежающийся с более нежным ароматом розовых цветков боярышника» (Уайльд 2005: 37). В данном варианте, во-первых, неблагозвучно интонационное отделение переводчиком союза *а* от придаточной части *когда по деревьям сада пробегал легкий летний ветерок*, а во-вторых, осложнение предложения причастным оборотом с лексемой *перемежающийся* затрудняет эстетическое восприятие предложения. Мы предлагаем следующий перевод, который соответствует интонационному членению предложения в оригинале: «Мастерская была наполнена приторным благоуханием роз, и, когда легкий летний ветер покачивался среди деревьев сада, оттуда сквозь открытую дверь залетал тяжелый запах сирени или более нежный аромат розовых цветков боярышника».

Упрощение эстетики уайльдовского текста равным образом замечается в переводах многих других метафор в романе. Сравним варианты переводов некоторых метафор М. Абкиной и В. Чухно с предлагаемым нами переводом:

О. Уайльд	М. Абкина	В. Чухно	Наш вариант
“honey-coloured blossoms”	«душистые, как мед, цветы»	«душистые, будто мед, цветки»	медово-окрашенные запахи
“the sullen murmur of the bees”	«сердитое жужжание пчел»	«монотонное гудение пчел»	мрачный шепот пчел
“the heavy lilac-blooms with their clustering stars”	«тяжелые кисти сирени, словно сотканные из звездочек»	«тяжелые кисти сирени, собранные из тысяч маленьких звезд»	тяжелые соцветия сирени с гроздьями звезд
“brown gauze wings” (of a dragonfly)	«прозрачные коричневые крылышки»	«прозрачные золотистые крылья»	коричневые газовые крылья (стрекозы)

"the little golden white-feathered disk" (of a daisy)	«золотистый с белой опушкой пестик цветка»	«золотистый диск сердцевины цветка»	маленький золотой оперенный белым диск (маргаритки)
"violet wells of passion" (about eyes)	«синие озера страсти»	«фиолетовые, точно лесные озера, исполненные страсти глаза»	фиолетовые колодцы страсти (о глазах)
"A rose shook in her blood, and shadowed her cheeks"	«Кровь прилила к ее лицу, розовой тенью покрыла щеки»	«К лицу ее прихлынула кровь, вспыхнув розами на щеках»	роза всколыхнулась в ее крови и оттенила ее щеки
"A sharp pang of pain struck through him like a knife"	«острая боль, как ножом, пронзила Дориана»	«его пронзила острая боль, словно от удара ножом»	острая пронизывающая боль, как нож, ударила сквозь него
"A twisted flash of pain shot across the painter's face"	«судорога боли пробежала по лицу художника»	«судорога боли пробежала по лицу художника»	изогнутая вспышка боли мелькнула на лице художника

Очевидно, что переводчики нередко передают метафоры О. Уайльда посредством сравнений, что сказывается на точности и качестве перевода. Отказ употреблять авторские метафоры приобретает характер боязни перед новой метафорой, следствием чего является потеря текстом некоторых эстетических особенностей — констант авторского текста.

Вторым пунктом нашего анализа переводов является выявление зависимости идентификации героев романа от того или иного варианта перевода. Крайне важным представляется передача максимально точной информации о героях, а также их речи, поскольку искажение подобных данных лишает читателя возможности адекватно определить смысл оригинального текста.

К сожалению, в переводах механизмы идентификации персонажей нарушаются. Так, например, в переводе М. Абкиной Дориан Грей восклицает: «Ох, надоело мне это!» (Уайльд 2000: 38), тогда как в оригинале он произносит «*Я устал позировать*[3]» (“Iam tired of sitting”, Wilde 1979: 95). Разговорное, развязное «ох, надоело мне это» не может быть произнесено дворянином из высших кругов общества, то есть в переводе нарушается авторский замысел характеристики героя. Здесь же переводчица сопровождает фразу Дориана собственным комментарием «возразил юноша капризно», тем самым лишая читателя возможности самому оценить реплику Дориана. М. Абкина упрощает и стилистически снижает речь героя. «*Я прошу прощения*» (“I beg your pardon”) звучит у нее как «Извините» (Уайльд 2000: 39), «Я не знаю, что она скажет мне» (“I don’t know what she will say to me”) переведено с дополнительной экспрессией в лексике и просодике «Уж не знаю, как она теперь меня встретит» (Уайльд 2000: 39). «*Я не переношу его, когда он дуется*» (“I can’t bear him when he sulks”) интерпретировано как «я терпеть не могу, когда он сердится» (Уайльд 2000: 40). «*Я расскажу Вам, Гарри, но Вы не должны быть предубеждены против этого*» (“I will tell you, Harry; but you mustn’t be unsympathetic about it”) передано как «Сейчас расскажу. Но не думайте меня расхолаживать, Гарри» (Уайльд 2000: 71).

Неоправданный отбор сниженной лексики и насыщение речи героя частицами и междометиями может сформировать ложное впечатление о Дориане как о невоспитанном и капризном молодом человеке. Следует признать, что перевод В. Чухно в отношении отбора лексики для описания речи персонажей представляет собой стилистически более верное истолкование авторского текста.

Типичной ошибкой всех переводов романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» является транслитерация имени героини Sibyl Vein либо как Сибила (М. Абкина), либо как Сибилла (В. Чухно), тогда как в русском языке более точным был бы вариант *Сивилла*. Неточная интерпретация имени препятствует его дешифровке, а следовательно, идентификации героини. Имя «Сивилла» указывает на жриц Аполлона, которых в Древней Греции называли сивиллами. С одной стороны, это может означать увлеченность Сивиллы актерским искусством, а с другой — закономерную влюбленность в Дориана Грея, которого, в свою очередь, называли Аполлоном.

Фактические ошибки переводов влияют не только на степень адекватности восприятия героев, но и на понимание событий, происходящих в романе. Так, например, В. Чухно делает неточное замечание по поводу художника Бэзила Холлуорда: «Посреди комнаты стоял на мольберте портрет молодого человека необыкновенной красоты, изображенного во весь рост, а перед мольбертом, на небольшом от него расстоянии, сидел и сам художник, Бэзил Холлуорд, чье внезапное

[3] Здесь и далее курсивом выделен наш перевод. – Е.К.

исчезновение **за несколько лет до этого**[4] так взволновало общество и породило массу самых невероятных предположений» (Уайльд 2005: 38). Выделенное выражение изменяет смысл предложения-оригинала: художник исчез не за несколько лет до того, как появился в мастерской, а за несколько лет до того, как повествователь начал описание действия, происходящего в романе. Приведем рассматриваемое предложение на английском языке с выделением спорной части: “In the centre of the room, clamped to an upright easel, stood the full-length portrait of a young man of extraordinary personal beauty, and in front of it, some little distance away, was sitting the artist himself, Basil Hallward, whose sudden disappearance **some years ago** caused, at the time, such public excitement, and gave rise to so many strange conjectures” (Wilde 1979: 79).

Выражение s*ome years ago* мы переводим как *несколько лет назад.* Доказательством того, что оно относит следующую за ним часть про исчезновение Бэзила ко времени, в котором «говорит» повествователь, служит то, что все глаголы в предложении относятся ко времени Past Indefinite (прошедшему простому). В том случае, если бы писатель хотел показать, что Бэзил исчез до того, как появился в мастерской, он бы употребил глагол предпрошедшего времени Past Perfect (had caused).

Данная ошибка перевода оказывает влияние на понимание смысла всего романа. Повествователь имеет в виду исчезновение Бэзила Холлуорда после его убийства. С точки зрения художественной реальности, Повествователь начал писать роман спустя два или более лет после того, как «на самом деле» произошли описываемые события. Таким образом, после убийства Бэзила Холлуорда и смерти Дориана Грея должно было пройти несколько лет, прежде чем Повествователь решил осветить интересовавшую его историю в печати.

Таким образом, возможности точного перевода романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» далеко не исчерпаны.

Ефремова, Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный http://www.gramota.ru/dic/search.php?word=%E0F2&efr=x&ab=x&sin=x

Мюллер, В. К. // Англо-русский словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1969. – 912 с.

Уайльд, О. Собр. соч. в трех томах. – т. 1. – М.: Терра, 2000. – 512 с.

Уайльд, О. Портрет Дориана Грея. Исповедь. Пьесы. Сказки. – М.: ЭКСМО, 2005. – 800 с.

The Concise Oxford Dictionary. – Oxford: Oxford University Press, 1976. – 1368 p.

Wilde Oscar, Selections. – M.: Moscow Progress Publishers, 1979. – 391 p.

---

[4] выделено нами. – Е. К.

И.В.Шустина
Ярославль

Языковая игра как средство создания комического в рассказах Тэффи

Понятие языковой игры в лингвистической литературе не имеет четкого определения, поскольку недостаточно точно описаны параметры игры как феномена человеческой деятельности вообще. Как отмечает В.З.Санников, более определенным является такой вид языковой игры, как языковая шутка, целью которой является создание комического, так как она обладает смысловой и грамматической законченностью, а также автономностью. В.З.Санников определяет языковую шутку как словесную форму комического, основанную на «отклонении от нормы, которое вызывает возникновение второго плана, резко контрастирующего с первым».

Представляется интересным рассмотреть особенности использования языковой шутки в текстах рассказов Тэффи, писательницы, чье отношение к миру и жизни было пропитано острой иронией.

Следует отметить, что Тэффи, прекрасно зная систему языка, искусно использует отступления от языковой нормы для создания комического эффекта. Задействованными оказываются все варианты языковой нормы, даже те, у которых, на первый взгляд, нет потенциальных возможностей для создания языковой игры. Пример такой неожиданной языковой шутки можно найти в рассказе «Переоценка ценностей», где автор использует нарушения орфоэпической нормы, связанные с особенностями артикуляции детей (*«Плежде всего надо лассуждать пло молань. Молань важнее всего»;* «*И стоб позволили зиниться…»*), и орфографической нормы, что отражает уровень речевой компетентности гимназистов младших классов (*«Нужно записать. Вот так: «Пратакол засе…, Засе или заси? Засидания»*). Языковая шутка подобного рода позволяет обозначить абсурдность ситуации: дети у Тэффи - это люди, не имеющие достаточного уровня интеллектуального развития, на что указывает их речь – показатель общей культуры человека, а они берутся рассуждать о важных и серьезных проблемах.

Наиболее распространенными являются различные варианты отступления от лексической нормы. Тэффи часто использует языковые шутки, построенные на нарушении лексической сочетаемости слов. Так, в рассказе «Рекламы» одна из героинь говорит: «Вы видите, что мне некогда, и *нарочно все забываете*». Или в рассказе «Причины и следствия» герой рассуждает: «Кому нужно мнение какого-нибудь Семена Семеновича о Шопене или об *эротизме у статских советников».* Смещение высоких духовных и приземленных понятий вызывает комический эффект. Интересны ситуации, в которых нелепость в речи

героя оказывается замеченной его собеседником. Например, в рассказе «Брошечка» героиня заявляет: «Я не ношу серебряной дряни с *фальшивым стеклом»*. На это ее собеседник отвечает: «А разве бывает фальшивое стекло?», - тем самым подчеркивая абсурдность фразы.

Еще более комической представляется ситуация, в которой персонаж произведения сам себя уличает в нелогичности. Так, в рассказе «В трамвае» героиня говорит: *«Как я надену на себя декольте, когда народное бедствие и пушки стреляют»*. А чуть дальше заявляет, что декольте должно быть дешевле, поскольку голое место ничего не стоит. Или в рассказе «Причины и следствия»: *«Тётка знала, что такого слова нет – «микники», - но, как старуха богатая, позволяла себе порою много лишнего»*. Последний пример интересен тем, что здесь использовано изобретенное героиней окказиональное слово, которое, по её мнению, она может себе позволить, поскольку очень богата, а потому не обязана считаться с законами, тем более языковыми.

Языковые шутки, основанные на использовании многозначных и омонимичных слов, - весьма распространенное явление в русской литературе: они издавна составляли основу каламбура. Не оставляет их без внимания и Тэффи, однако таких примеров в её рассказах встречается немного: например, в рассказе «В вагоне» героиня утверждает: *«А у меня одно знакомое лицо там было, так уверяет, что вспотело»*.

Излюбленным приемом Тэффи является построение языковой шутки на основе оксюморона, причем подобные обороты автор использует в тех случаях, когда герои дают чему-либо или кому-либо оценку, что, безусловно, вносит двусмысленность. Например, в рассказе «Счастливая любовь» герой часто повторяет: *«Адски счастлив!», «Адски полюблю», «Адски мечтал», «Адски звонил»*. Эти сочетания усиливают комический эффект повествования, поскольку герой тяготится отношениями со своей подругой, хотя и делает вид, что влюблен. Через подобные нарушения нормы Тэффи показывает истинное отношение героя к происходящему. Интересен аналогичный пример из рассказа «В трамвае», где героиня, оценивая наряд собеседницы, произносит: *«Ужасно милая шляпка! Ужасно! ... Но я видела еще ужаснее и еще последнее»*. Последняя фраза, в которой автор вводит в речь героини грамматическую ошибку (неправильное образование форм степеней сравнения прилагательного), актуализирует негативную оценку, данную героиней, и снимает позитивную. Возникает своеобразная трансформация оценок.

Следует отметить, что грамматические ошибки морфологического уровня часто встречаются в речи героев рассказов Тэффи, однако они, как правило, являются маркером социальной характеристики героев: это люди низшего сословия, не имеющие должного образования и не владеющие хорошей речью.

Кухарка из рассказа «Когда рак свистнул» объясняет: *«Не свистит, потому что у него **губов** нетути»*. Швейцар в рассказе «Публика»

командует: *«Снимай* ***польты****!»*. Горничная из рассказа «Брошечка» сокрушается: *«****Уехадчи****!»*.

Особый интерес представляют языковые шутки, в основе которых лежит нарушение синтаксической нормы, поскольку в этих случаях утрачивается логичность речи и, как следствие, возникает абсурдная ситуация. Так, например, в рассказе «Причины и следствия» встречается языковая шутка, основанная на нарушении правил построения ряда однородных членов: *«Женщина всюду и всюду вытесняет мужчину. Женщина и в школе, и в академии, женщина и в родильных домах».* Градационный порядок размещения компонентов позволил автору подчеркнуть нелепость ратований женщин за равные права с мужчинами.

Аналогичный приём Тэффи использует в рассказе «В трамвае»: *«Сделал алюминий, сделал немного бронзы. Теперь делает тулупы»,* - но в данном случае автор, усиливая комизм за счёт полисемии, иронизирует над теми, кто в тяжёлое военное время буквально «из воздуха делает деньги».

Не менее интересное средство создания языковой шутки, активно используемое Тэффи, - это нарушение норм управления. Например, в рассказе «Ревность» герой спрашивает: *«Не будете ли вы так любезны открыть мне имя старика, который линял на ваше платье?»;* в рассказе «В трамвае» героиня сообщает: *«Берточка вчера на сахаре познакомилась».* Вводя подобные синтаксические ошибки в речь персонажей, Тэффи подчеркивает несоответствие между темами, обсуждаемыми героями, и их речевой культурой, что сразу обнажает не только те людские пороки, которые автор сознательно ставит в центр внимания, но и лицемерие человека, его неестественность, наигранность, стремление казаться, а не быть. Речевая характеристика героев – лучшее средство для сатирического описания данного человеческого недостатка.

Закономерным является тот факт, что языковые шутки, основанные на нарушениях нормы, встречаются чаще в речи персонажей и являются средством создания портретной характеристики героев с иронической оценкой.Как уже указывалось, морфологические ошибки чаще обнаруживаются в речи людей низшего сословия, необразованных. Языковые шутки, основанные на лексических и синтаксических ошибках, приводящих к абсурду, свойственны людям, относящим себя к категории образованных и культурных.

Но анализ рассказов показывает, что все герои Тэффи, к какому бы сословию они ни принадлежали, - это люди с мелочными интересами, скучные и совсем не отличающиеся высоким уровнем образованности.

Вероятно, иронизируя по поводу человеческих пороков, Тэффи имеет в виду вполне определенный тип людей, живших в Советской России, занявших место вынужденной эмигрировать аристократии, которая не казалась, а была высокообразованной. Иронические произведения Тэффи – это своеобразный удар по воинствующей серости новых хозяев России, и нанести его автору помогают языковые шутки.

Художественная картина мира

Н.Л Беляева
Воронеж

Концепт *золото* в русской и немецкой языковой и художественной картинах мира

Картина мира представляет собой сложное переплетение общефилософских, психологических, культурологических, этнических и многих других срезов. Национальная картина мира отражает каждую стадию развития общества, его культуры, что, по словам В. фон Гумбольдта, служит доказательством ранее существующих цивилизаций. «Фактура» картины мира определяется духом эпохи и должна рассматриваться как эталон мировосприятия времени. Язык каждого отдельного народа впитывает в себя образ его мыслей. Поэтому характер языка определяется воздействием на него духовного своеобразия нации. Содержание языковой картины мира составляет представление о действительности, закрепленное в языковых знаках и их значениях. Лингвистические исследования языковой картины мира («означающей» и эксплицирующей концептуальную картину мира) с необходимостью основываются на изучении концептуальной картины мира (образа мира в сознании человека). Э.Сепир и Г.Штейнталь, помимо общих понятий, вытекающих из единства языка и культуры этноса, выделяют понятия отдельного языка и народной национальной культуры как отдельной единицы макросистемы с рядом отличительных признаков (Сепир 1993: 22). Проблема отражения национально-культурных особенностей в семантике языковых единиц является объектом и данного исследования. Роль изучения культурно-языковых концептов в связи с возможностью определения культурных доминант и их приоритетности в том или ином культурно-языковом обществе подчеркивается многими учеными, в том числе Б.А. Серебряковым (Серебряков 2002: 5) и Е.С. Кубряковой (Кубрякова 2002: 8).

Национальная картина мира отражает ценностные (аксиологические) приоритеты, или доминанты, выставляемые культурой общества. Ценностные установки находят свое отражение и в языке. Однако они не могут быть экстериоризованны в языке напрямую. Для этого человеческое сознание использует прием метафоризации. Таким образом, моральные ценности репрезентируются в языке при помощи предметов материального мира.

Предметом данного исследования выступают товарно-денежные отношения. Средством платежа всегда выступало золото, и оно-то и стало

репрезентатором для некоторых аксиологических аспектов внутриобщественных отношений.

Прежде всего, золото выступает как средство платежа, денежная единица, монета, например:

Что мне делать с пьяною оравой?
Как попал сюда я не пойму?
Если я на то имею право -
Разменяйте мне мой золотой!
(Мандельштам. Золото . СПб.,1994,С.105)

В статусе семемы Д2 лексема *золото* означает «состояние, капитал, нажитое».

Откупиться бы ярким золотом, -

Только раз, только раз вдохнуть
(Ахматова А. Т.1.С.84)

Уже в денотативном значении золото воспринимается неоднозначно. Русская национальная картина мира обусловлена христианскими установками. В главной книге христианства Библии дается негативная оценка золота как средства обогащения, что, в свою очередь, отражается в языке и реализуется в сочетаниях, ставших уже идиоматическими: *власть денег; миром правят деньги, золотой телец (кумир).*

Выражение *золотой телец* – означает «золото, богатство, власть золота, денег» и имеет библейское происхождение. По Библии, золотой телец стал идолом евреев, которые отошли от принципов веры, проповедуемых Моисеем. В некоторых случаях слово *телец* заменяется на *кумир* - ст.-слав. идол. Как уже указывалось, данному слову присуща негативная оценка:

Нам не надо златого кумира (цитата из «Марсельезы»).

Сочетание *золотые горы* обозначает «увещевания в получении большого количества прибыли и всяческих благ, обещания, остающиеся только обещаниями»:

- *Так вот вы, значит, как мою жизнь цените?*

- *А ты что думаешь, тебе гор золотых отвалят? А может, тебе розог добавить? (х/ф «Бедная Настя»).*

Сочетание *золотой дождь* – «большие денежные суммы», равно как и предыдущее, не содержит ярко выраженной негативной оценки. Выражение возникло из древнегреческого мифа о Зевсе. Пленившись красотой Данаи, дочери аргосского царя Акрисия, Зевс проник к ней в виде золотого дождя и оплодотворил ее. Даная, осыпаемая дождем золотых монет, изображена на картинах многих художников: Тициана, Корреджо, Ван-Дейка.

Со временем, в связи с общественными кризисами, которые переживает общество в ходе своего исторического развития, происходит смещение ценностных установок и появляются такие выражения, как: *золото* -

благородный металл, металл «во веки веков», оно в земле не ржавеет. И зря философы ругают его.

При метафорическом переосмыслении лексема *золото* несет положительные семы: «ценный», «дорогой для человека», «самый лучший». Эти признаки актуализируются в выражениях: *золотые дни (золотое время), золотая середина, золотой человек*. Например:

Миновали золотые дни кадетской гегемонии, когда эти господа поучали пролетариат истинно государственной мудрости, соболезнуя его ошибкам. (Ашукин Н.С., Ашукина М.Г. Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения. М., 1986. С. 387).

Теряется золотое время, слушая глупые разговоры, - отрезала хозяйка и взыскательно посмотрела на мужа (Достоевский Ф.М. Бесы. 1990, С. 348).

Мысль о золотом веке сродни всем народам и доказывает только, что люди никогда не довольны настоящим, украшают невозвратимое минувшее всеми цветами воображения (Пушкин А.С. История села Горюхина).

Так начнется двадцать первый золотой,
на тропинке, красным цветом светом залитой...

(Бродский И.Т.1.2001, С.178).

А вот выражение *золотая молодежь* может означать как самых лучших представителей молодежи, так и отпрысков состоятельных людей:

Райский, кружась в свете петербургской золотой молодежи, ...заплатил обильную дань поклонения... красоте (А.И. Гончаров. Обрыв. С.13).

Пластом, отражающим национальные особенности восприятия золота, его оценки в культуре любого народа, выступают пословицы:

Золото (Мошна) не говорит, да много творит (а чудеса творит).

У молодца не без золотца, у красной девушки не без серебреца.

И правда тонет, коли золото всплывает.

Золото и на воде плавает. (Даль В.И. Пословицы русского народа,1984.С.57-59).

В немецком языковом пространстве золото репрезентировано лексемой *das Gold*. Его смысловые параметры связаны с функцией драгоценного металла, выступающего в качестве средства платежа, например:

Miller unterdessen mit unverwandten Augen auf das Gold hingeheftet, voll Entzueckung (F. Schiller. Kabale und Liebe.1980.S.103).

Некоторые лексемы, обозначающие объекты-вместилища (*чулок, банка),* приобретают символические культурные значения. Как в немецкой, так и в русской культурной традиции, чулок и банка выступают в качестве символа нежелания отдавать накопленное для хранения в финансовые учреждения-банки. Это может быть вызвано разными причинами, в основном экономического характера.

Также культурное, но религиозное, иногда суеверное преломление смысла лексема Gold приобретает в сочетаниях: *золотой телец, храм*

Мамоне, желтый дьявол. Обычно это значение возникает в сочетаниях с глаголом *поклоняться* и тоже наделено негативной семой, поскольку немецкая культура базируется на библейских истинах, как и русская*:*

поклоняться золотому тельцу – «любить деньги, жить ради получения денег; *поклоняться Мамоне* - любить деньги».

Tanz ums Goldene Kalb (J.Joesten.Gold, Dollar, Rubel.1963.S.14.).

Mammons Tempel (J.Joesten.1963.S.60).

Der russische Dichter Maxim Gorky, der 1910 New Jork besuchte, nannte es "die Stadt des gelben Teufels", womit er das Gold meinte (J.Joesten.Gold, Dollar, Rubel.1963.S.58).

Отношение к золоту может быть обозначено некоторыми физиологическими состояниями человека, обозначающимися лексемами *голод, жажда, лихорадка,* что усиливает эмоциональную оценку и восприятие коммуникативной информации. Каждое из этих состояний характеризуется ярким набором признаков: повышением температуры, обезвоживанием организма, недостатком питательных веществ. В данном случае эти признаки вступают в качестве метафорических ходов или моделей, как указывает Дж. Лакофф (Лакофф 1999: 387). Появление моделей данных ходов обусловлено метафоричностью мышления человека. Языковые метафоры становятся возможными потому, что существуют метафоры в понятийной сфере. Некий фрагмент понятийной сети характеризуется понятиями другой сферы, и язык следует этому образцу:

Hunger nach Gold

Wenn man von dem "Goldrausch" vergangener Zeiten spricht - ein auch heute noch im Roman und Film beliebtes Thema (J.Joesten. Gold, Dollar, Rubel.1963.S.21).

Семантические характеристики лексемы «золото» выступают как дериваты для других значений.

Такой признак золота, как «чистый, без примесей», становится базовым для следующих значений: goldecht – «откровенный», goldehrlich - кристалльно чистый, goldrichtig - абсолютно (совершенно) правильный.

Сема «ценный, лучшее» возникает в ценностном культурном пространстве. Система ценностей имеет в своем наборе моральные ценности и ценности материальные. Золото всегда стоит во главе пирамиды материальных ценностей. На основе характеристик золота происходит метафорическое переосмысление и качеств, присущих человеку:

Goldjunge - чудный мальчуган; Goldkaefer - богатая девушка-невеста; Goldsohn - любимый сын; Goldtochter - любимая дочь.

Рассмотренный материал показывает, что при общем сходстве ассоциативной базы понятия золота в русском и немецком языках наибольшие различия наблюдаются в области её фразеологического представления. Золото не только стоит во главе пирамиды материальных

ценностей, но и дает ментальную проекцию, которая помогает реализовать аксиологические потенции.

Картина мира: модели, методы, концепты. Материалы Всероссийсой междисциплинарной школы молодых ученых «Картина мира: язык, философия, наука» (1-3 ноября 2001г.)/ Под общей редакцией профессора З.И. Резановой. – Томск: Издание ТГУ, 2002. – 360с.

Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. – М.: Наука, 1990. – 108с.

Лакофф Дж.,Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / Теория метафоры, 1999. С.387.

Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии: Пер. с англ./ общ. Ред. И вступ. ст. А.Е. Кибрика. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1993. – 656с.

И.С.Глушкова
Елец

Форма как средство выражения мироощущения художника

(на материале русских и немецких искусствоведческих текстов)

Сопоставляя лингвистические факты разноязычных культур в синхроническом и диахроническом аспектах, авторы стремятся проникнуть в глубинные структуры человеческого сознания и найти взаимосвязи между мыслительными процессами и их отражением в языке. Другой немаловажной целью является построение и последующее сравнение языковых национальных картин мира, что позволяет проследить влияние культуры на формирование концептосферы у носителя языка. Исходя из того, что «воплотителями» картины мира, по мнению Б.А. Серебренникова и Е.С. Кубряковой, могут являться тексты (письменная или устная речь, последовательность графических и живописных изображений и т.д.), мы исследуем искусствоведческие тексты с целью выявления субъективного и объективного в картине мира определенного исторического периода. Бесспорно, пространственный код относится к числу самых древних символических кодов человеческого сознания и играет главную роль в языковой картине мира. Говоря о пространственном коде, мы имеем в виду некие пространственные образы, топологические схемы, наделенные символически-знаковой функцией, несущей определенную смысловую нагрузку (Топорова 2005).

С целью определения особенностей языковой репрезентации пространственных понятий «линия» и «форма» на материале немецких и русских искусствоведческих текстов о русской абстрактной живописи первой четверти 20-го века (живопись К.Малевича, В.Кандинского, Н.Альтмана, Ю.Анненкова, И.Хлебникова) в рамках предлагаемого

исследования были выявлены и описаны некоторые пространственные номинации, выводящие в область языковой репрезентации пространственного кода, характерного для мироощущения указанного периода.

Полученные данные о специфике восприятия образа позволяют рассматривать концепты пространственной формы в статическом, и в динамическом аспекте.

В результате исследования были выявлены следующие семантические группы:

а) топологические характеристики; б) музыкальные характеристики; в) эмоциональные характеристики, выраженные в различных сочетаниях лексем.

Рассмотрим ряд сем пространственных понятий **линия, круг, форма**, выявляемых в группе *топологические характеристики.*

Сема *«форма»:* крестообразное пересечение двух полос, неровные линии, крючкообразные росчерки, округлое лицо, линия близка к математически выверенной кривой, острая линия, очертания органа слуха, спираль ушной раковины, крючкообразные завихрения, кривизна линии, проволочные линии, застывшие кристаллы деревьев, пятно лимона, трапециевидные формы, формы домов; дугообразные формы, яйцеобразные формы, формы зубцов, круглое окошко;

в немецком языке: geometrisch – schlichte Formen, kubistische Formen, jedes einzelne Element wird auf seine geometrische Grundform vereinfacht, das Dreieck mit spitzem Winkel, die rundlichen Flaechenformen, das rechtwinklige Prisma, rechecklige Formen, quadratische Formen, spitzbogenartige Formen, figurative Formen.

Такие примеры, как *формы домов, дугообразные формы, яйцеобразные формы, трапециевидные формы, rechecklige Formen, quadratische Formen* показывают, что в сознании человека важное место занимает система предметно маркированных ориентиров и эталонных конфигураций, выполняющих функцию схематизации пространства.

Сема *«размер»:* широкие линии, узкие линии; в немецком языке – duenne Striche, breite Linien, breite Streifen, schmale Streifen, ein dicker Diagonalbalken. В данной семантической группе актуализируются следующие признаки: широкий, узкий, толстый, тонкий.

Сема *«объем»:* объемная форма, плоскость с глубиной, глубокие формы; в немецком языке: in jedem Quadrat befindet sich ein anderes Queadrat, die Formen stellen hervorgerufene Raeumlichkeit dar. Мы наблюдаем здесь такие признаки формы предмета, как наличие глубины и объема.

Сема «*целое и составное»:* ломаные линии, сплошной контур, прерывистый контур, угол является частью каймы, осколки форм, осколки линий, осколки линий соединялись; die Kombination von geometrichen Elementen, Diagonale besteht aus einem breiten und einem schmalen Streifen,

im oberen Drittel der Diagonale. В данной семантической группе целое может представлять собой совокупность нескольких частей.

Сема «ограничение пространственной зоны»: граненые формы; прямоугольник, орнаментированный ромбами; формы фиксируют плоскость четким расположением форм; сфера круга; ободки, окаймляющие круги; линия дает окантовку ограниченной формы; очертить форму линией; плоскости, окаймленные линиями; линии завершаются дублирующими друг друга росчерками; линии-перегородки; линия очерчивает объект; черты лица; очертания черепа; очертания органа слуха; в немецком языке: Felder mit ihren rechteckigen Begrenzungen, horizontale Fahnenform, das Bild ist durch einen Streifen begrenzt, scharf begrenzte Formen, Umrisslinien. Данные номинации характеризуют объекты, как имеющее определенные границы в пространстве.

Сема *«расположения объекта в пространстве»:* диагональные пересечения, точка золотого сечения срединной оси композиции, верхний контур, нижний контур, верхний овал, нижний овал, контур, отклоняющийся от вертикали, вертикальный контур, в углу расположены белые зубцы, наклонные линии, поперечные линии; die Quadrate liegen auf den Diagonalen der Grundquadrate, Halbkreis, dessen Scheitelpunkt nach rechts gerichtet ist, mosaikartig aufeinandergefuegte Formen. В данных примерах репрезентируются различные пространственные параметры объекта, которые распределяются по двум основным осям пространственной картины мира: *вертикали и горизонтали.* Отмечаются такие пространственые оппозиции, как *верх – низ, направо – налево, продольный – поперечный.*

В рамках семантической группы *топологические характеристики* была выявлена семантическая группа *физические характеристики.*

Сема *«яркость и контрастность»:* затемненные формы, светлые линии, намеченный контур, неясные очертания, очень точные линии, жирные линии; vollfaechig ausgemaltes Quadrat, feste Umrisslinien. В русском языке мы наблюдаем контрастный переход от неясного к точному, от светлого к затемненному, от еле намеченного к жирно выделенному. В немецком языке русской лексеме *жирный* соответствует лексема *fest*, что означает прочность.

Сема *«температура»:* холодные линии, теплые линии, Waerme der Formen, Kaelte der Formen.

Семы *«движение объекта в пространстве»:* взаимопроникновение форм, движение квадратов, манипуляции и сдвиги форм, круговое движение, спиралевидное движение, линии сужаются, линии расширяются, линии притягиваются, линии отталкиваются от центра, ломающиеся под углом линии, змеящиеся мазки, взаимодействие линий, ритмическое движение линий и пятен, столкновение пятен, плавный контур, импульсивный контур, линия плавна, изгибающиеся мазки; в немецком языке: die Formen schweben, entspringt ein dicker Diagonalbalken,

die Streifen beruehren sich, eine stark fallende Diaoganale, ein Diagonalbalken geht steigend nach rechts oben, Schlangenlinien.

Сема – *«трансформация»:* распавшиеся формы; мутация форм, среда-«атмосфера», разъедающая форму; пятна расплываются, вспучивание линии, растворенные формы.

В данных группах наблюдаются динамичность объекта в пространстве и эмпирические манипуляции с формой, оказывающие на неё физическое воздействие, например: *растворять, разъедать, сдвигать.* Так, движение пространственных объектов *линии и формы* характеризуется сужением – расширением, притягиванием к центру – отталкиванием от центра; в рамках иследуемого материала отмечаются различные виды движения пространственного объекта: по кругу, по спирали, с участием ритма и трансформации, в различных средах, например, парение в воздухе (*die Formen schweben*).

Выявленные *семы «ограничение пространственной зоны»* и *«расположение объекта в пространстве»* репрезнтируют категорию *локативности.* Данная категория трактуется в лингвистике как «семантическая категория, представляющая собой языковую интерпретацию мыслительной категории пространства» (Анисимова 1999: 34).

Рассмотрим семантическую группу *музыкальные характеристики* пространственных объектов форма, линия: форма притупляет свое звучание, форма усиливает свое звучание, концентрированно-лаконичный ритм линий, формы взаимодействуют подобно многозвучным аккордовым пластам, ритмическая организация форм, линии как оркестровые сонорные звучания, ритмическое движение линии и пятен; экспрессия пятен вызывает мощные ощущения, сходные с чувствами, пробуждаемыми музыкой; ритм - таинственный режиссер, управляющий линией, фуга пятен, формы вносят уплотненную и абстрактно-звучащую ноту, внутреннее звучание точки. В данной группе отмечаются следующие музыкальные термины: *ритм, звучание, аккорд, оркестровое звучание, фуга, нота.* Таким образом, наблюдения над языковой семантикой лексем данной группы свидетельствуют о синтезе слухового и визуального восприятия.

В семантической группе *«эмоциональные характеристики»* можно отметить ряд метафор, выражающих эмоциональное воздействие пространственных объектов: **точка** – живое и сильное существо (сема – живое); точка с самодовлеющей судьбой (сема – живое); точка, говорящая новым языком (сема – живое); абстрактные пятна напоминают движение чувств (сема – ощущения); пятна дают впечатление теплоты (сема – ощущения), психологический аффект точки, вырванной из обычной обстановки (сема – ощущения); внутреннее кипение внутри неясной **формы** (сема – ощущения); внутреннее единство формы (сема –

гармония), стабильность формы (сема – гармония), ощущение формы (сема – восприятие), формы – равноправные державы (сема – гармония), яйцеобразная форма не дает слишком резких и назойливых эффектов (сема – ощущения), меланхолическая форма (сема – настроение), зубцы сообщают форме отзвуки энергетического «внутреннего кипения» (сема – волнение), комбинация форм приобретает тупость (сема – негативное ощущение), черный квадрат – смотровое окошко в бездну вакуума (сема – негативное ощущение), ленивые завитки (сема – негативное восприятие); кайма своенравно обращалась со мной (сема – негативное ощущение).

Метафоры в немецком языке, отражающие мироощущение начала 20-го века: nervoes wirkende Formen lassen jeden gegenstaendlichen Zusammenhang vermissen (сема – негативное ощущение); Formen werden immer selbststaendiger (сема – усиление самостоятельности), die Formen haben die Kraft archaischer Zeichen (сема – наличие мистической силы), Formen werden staerker durch den Ausdruck bestimmt (сема – выражение); was sich in Formen findet, ist nur ein Hinweis auf die Empfindungswelt (сема – восприятие мира); die Linie soll die «innere Vibration» mitteilen (сема – наличие внутренней вибрации, силы); 1) das Dreieck mit spitzem Winkel verraet Intensitaet (острый угол выражает интенсивность); 2) Aktivitaet; der rechte Winkel entspricht Festigkeit (правый угол выражает прочность); 1) das Quadrat entspricht Selbstbeherrschung (сема – самообладание); 2) Gleichgewicht; die horizontale Linie entspricht «kalter» Ruhe (горизонталь вызывает спокойствие, но с негативным оттенком); die Vertikale entspricht «warmer» Ruhe (вертикаль вызывает положительные эмоции, сема – гармония); die Formen schweben als transparent сема – демонстрационное движение); die Formen wirken durchlaessig (сема –наличие проницаемости); Formen werden durch das Gefuehl belebt (сема - живое), autonome Form (сема – самостоятельность); Formen streben danach, als bewegt gesehen zu werden (сема - стремление ; erfassen das ewig Formende (сема –вечное).

В исследуемых метафорах мы наблюдаем эмоциональное воздействие формы на человека. Ф*орма, линия, точка* описываются в терминах физических ощущений, а также с привлечением лексики из музыкальной сферы. *Форма* может выступать не только как пассивный объект, но и сама оказывать физическое воздействие на предмет (линия гипнотизирует нас, кайма своенравно обращалась со мной). Анализируя особенности описания формы в искусствоведческих текстах, мы можем выявить характер мироощущения художника.

Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / Б.А. Серебренников, Е.С. Кубрякова и др. – М.: Наука, 1988.- 216 с.

Топорова В.М. Семиотика пространства: общность и специфика языковой репрезентации. // Сопоставительные исследования 2005 – Воронеж: Истоки, 2005. – 220 с.

Анисимова Е.Е. Креолизованные тексты – тексты 21-го века? Взаимодействе вербального и паралингвистического в тексте – В: ЦЧКИ, 1999.- 148с.

Источники

Русские художники от «А» до «Я». – М.: Слово/Slovo, 1996. – 216 стр.
О духовном в искусстве. В.В. Кандинский WWW.liverum.com

Б.Ю.Дуров
Воронеж

Америка и «американская мечта» в художественном мире Кена Кизи

Романом «Пролетая над гнездом кукушки» (One Flew Over The Coockoo's Nest, 1962) Кен Кизи дебютировал в литературе. Хотя его следующие книги вызвали меньший интерес и прозаик даже на несколько лет оставлял литературу, первый роман по-прежнему привлекает внимание читателей и исследователей.

Действие книги происходит в психиатрической лечебнице, расположенной где-то на северо-западе США. Герой романа – Рэндл Патрик Макмерфи – направлен из тюрьмы на психиатрическое обследование. В больнице уже много лет безраздельная власть принадлежит сестре мисс Гнусен. Очень скоро между сестрой и Макмерфи возникает конфликт. Споры происходят по, казалось бы, пустяковым поводам: из-за возможности смотреть футбольные матчи по телевизору в неустановленное время, из-за права передвинуть игральный стол в другой зал. Вскоре эти стычки превращаются в противостояние за право Макмерфи быть самим собой. Чем яростнее герой сопротивляется давлению со стороны сестры, тем больше окружающие склонны видеть в нем просто психопата, отвергающего справедливые (как предполагается) правила жизни в больнице. В кульминационном эпизоде романа Макмерфи бьет сестру, видя в ней воплощение зла, давая ей тем самым возможность применить к нему самые жестокие меры. С операции по лоботомии Макмерфи возвращается, превратившись в заурядного безнадежного пациента клиники – безгласного и неподвижного. Чтобы не дать мисс Гнусен насладиться победой, рассказчик – индеец Бромден – убивает Макмерфи и бежит из клиники.

Выше отмечалось, что роман К. Кизи привлекает читателей и сегодня. Появление такой книги было обусловлено специфическими условиями жизни в Америке рубежа 1950-60-х годов.

К концу пятого десятилетия двадцатого века в Соединенных Штатах окончательно формируется так называемое «корпоративное государство». Этот термин принадлежит американскому социологу Чарльзу Рейчу,

опубликовавшему в 1970 году книгу «Зеленеющая Америка» (The Greening of America) – исследование идеологии молодежного движения протеста.

«Корпоративное государство», каким его видел Ч. Рейч, – это государство, деятельность всех институтов которого направлена на достижение наибольшей пользы для государства в целом. Каждый гражданин – всего лишь наемный работник, обслуживающий часть огромного механизма – государства. Значение человека определяется исключительно пользой, которую он приносит государству. В таких условиях возникает новое общество – «массовое» - основанное на одинаковости, унифицированности отдельных индивидуумов. Обеспечивая достаточно высокий уровень благосостояния, массовое общество требует от своих членов соответствия определенным нормам. В таком обществе поведение людей определяется не стремлением к выгоде (как при «обычном» капитализме), а соображениями престижа, пользы для государства и боязнью оказаться не похожим на других. Нормы поведения в таком обществе, не будучи нигде зафиксированными, оказываются столь же жесткими, как любой закон. Общество использует любые средства для исправления своих оступившихся членов.

Психиатрическая больница в романе К. Кизи оказывается инструментом для исправления «несовершенных» граждан. Она действует как завод, который штампует роботов. Вообще, мысль о машиноподобии американцев ясно звучит в романе: «Теперь они чинят почти без ошибок <…> Забирают другой раз такого перемонтировать: из отделения уходит злой, бешеный, на весь мир огрызается, а через несколько недель прибывает обратно с синяками вокруг глаз, как после драки, и милее, смирнее, послушнее человека ты не видывал. Случается, месяца через два его отпускают домой – в низко надвинутой шляпе, а под ней лицо лунатика, как будто ходит и смотрит простой счастливый сон» (Кизи 1988: 7).

Больница («комбинат», как ее называют в романе) не изолирована от окружающего мира, куда уходят люди-роботы, и К.Кизи видит нечто страшное за благополучным фасадом одноэтажной Америки: «По всему побережью я замечал признаки того, чего добился Комбинат… - такие, например, вещи: на станции остановился поезд и отложил цепочку взрослых мужчин в зеркально одинаковых костюмах и штампованных шляпах, отложил, как выводок одинаковых насекомых, полуживых созданий, которые высыпались … из последнего вагона <…> Или, к примеру, в пригороде на холмах пять тысяч одинаковых домов, отшлепанных машиной…, а ниже домов, за проволочной изгородью, спортивная площадка и другая вывеска: МУЖСКАЯ ШКОЛА СВ. ЛУКИ – там пять тысяч ребят…играют в хлыст на гектаре гравия. Цепочка ребят извивалась и гнулась на бегу, как змея, стегала хвостом, и при каждом взмахе последний маленький мальчик отлетал к изгороди… При каждом взмахе. И всегда один и тот же маленький мальчик, снова и снова.

Все эти пять тысяч ребят жили в пяти тысячах домов, где хозяевами были мужчины, сошедшие с поезда. Дома были такие одинаковые, что ребята то и дело попадали по ошибке не в свой дом и не в свою семью. Никто нечего не замечал. Они ужинали и ложились спать. Узнавали только маленького мальчика, он всегда приходил такой исцарапанный и побитый, что в нем сразу узнавали чужого» (Кизи 1988: 194). Необычность ситуации, когда машины живут среди живых, определяет широкое использование фантастики, которая в романе помогает заострить мысль о разрушительных последствиях вторжения техники в жизнь людей.

Можно согласиться с отечественным исследователем О.Алякринским, отмечавшим, что «Кизи идет во многом от сюрреализма: картины подлинной действительности и образы больного воображения неотличимы, они перетекают друг в друга, фантастическое возникает из конкретной американской повседневности» (Алякринский 1988: 235), причем фантастические образы в романе имеют отчетливый «машинный» характер. Это особенно ярко проявляется в сюрреалистическом эпизоде ночных видений Бромдена: «…Мы уплываем от стен, от двери и окон палаты быстрым ходом – кровати, тумбочки и остальные < … > Вся стена уходит вверх и открывает огромный машинный зал, которому нет ни конца ни края, а по железным мостикам в отсветах пламени сотен доменных печей снуют потные, до пояса голые люди с застывшими сонными лицами. < … > Рабочий закрыл глаза на бегу и упал как подкошенный; два его товарища, бежавшие мимо, хватают его и на ходу забрасывают боком в топку. Печь ухает огненным жаром, и слышу, как лопаются тысячи радиоламп, словно шагаешь по полю со стручками» (Кизи 1988: 76).

Современное общество лишает человека индивидуальности, превращает его в работника, обслуживающего огромный загадочный механизм, оставляет ему одну, строго определенную функцию. В таких работников, освобожденных от всего «лишнего», превращаются, например, санитары-негры, в которых воплощено представление о грубой силе, которую использует общество, если фактор убеждения оказывается недостаточным для инакомыслящего. Они настолько срослись с лечебницей, что их цветом становится не черный – цвет их кожи, а белый – цвет больничной униформы. «Все трое носят белоснежные крахмальные штаны, белые рубашки с кнопками на боку и белые туфли, отполированные, как лед» (Кизи 1988: 28). Даже ненависть этих изуродованных жизнью людей (у одного из них, например, белые изнасиловали мать) Комбинат смог поставить себе на службу и направить ее на пациентов.

Стремление свести многообразную личность к одной черте мы можем отметить и в том, как персонажи романа относятся к Макмерфи. Пациенты клиники надеются, что он сможет разрушить тиранию старшей сестры, но они склонны воспринимать героя просто как задиристого бродягу, весельчака и картежника. Они не видят в нем такого же слабого и

беззащитного человека, как они. Лишь индеец Бромден, за которым явно прячется сам автор, в редкие минуты замечает усталость Макмерфи: «Хвостовые огни обгонявшей машины осветили лицо Макмерфи, и в ветровом стекле я увидел такое выражение, какого он никогда бы не допустил, если бы не понадеялся на темноту, на то, что его не увидят, - страшно усталое, напряженное и отчаянное, словно что-то еще должен сделать, но времени не осталось…» (Кизи 1988: 209). Замечательным качеством Макмерфи оказывается его противоречивость: «Я видел его не так, как в день его появления; теперь я видел не только большие руки, рыжие бакенбарды, разбитый нос и ухмылку. При мне он делал то, что не вязалось с его лицом и руками, например, рисовал картину в трудовой терапии, …или красивым слитным почерком писал кому-то письма. Разве может человек вроде него рисовать картинки, писать письма или тревожиться и расстраиваться, как было с ним один раз, когда он получил ответ на письмо? <…> Макмерфи был не похож на нас. Он виду своему не позволял распоряжаться своей жизнью, все равно как Комбинату не позволял перекроить себя на их манер», - вспоминает Бромден (Кизи 1988: 134).

Превращение людей в роботов, способных выполнять лишь точно поставленное задание (чему сопротивляется Макмерфи), произошло постепенно. Рассказчик еще в детстве, в 1930-е годы, замечал в людях склонность механически отбрасывать все непонятное. Бромден вспоминает свою встречу с комиссией, приехавшей в индейскую резервацию: «Уже собираюсь сказать им, что, если они зайдут, я сбегаю к мосткам за папой, и вдруг замечаю, что они меня как будто вообще не слушают. Даже не глядят на меня <…> И я вижу … швы, где они составлены. И почти вижу внутри у них аппарат, который принимает мои слова, пробует засунуть их туда и сюда, поворачивает так и этак, а когда не находит для них удобного готового места, отбрасывает, будто их и не говорили» (Кизи 1988: 176).

Острота конфликта в романе определяется тем, что сталкиваются не просто персонажи, а различные отношения к жизни. Макмерфи живет, не признавая ограничений, наслаждаясь всем, что встречает на своем пути: выпивкой, женщинами, картами, дракой и работой, если работа ему нравится. «Играть в карты, быть холостым, жить где хочешь и как хочешь, если люди не помешают», - так Макмерфи характеризует себя. Герой романа – персонаж со своим голосом, в прямом и переносном смысле. Именно таким запомнил его рассказчик: «И хотя ничего не видать, чувствую, что это не обычный новенький. Не слышу, чтобы он испуганно пробирался по стеночке, а когда ему говорят о душе, не подчиняется с робким, тихим «да», а сразу отвечает зычным смелым голосом, что он и так довольно чистый, спасибо, черт возьми» (Кизи 1988: 11).

Сестра Гнусен символизирует иное отношение к жизни. С ней в романе связывается представление о порядке и стабильности, в жертву которым приносятся интересы отдельного человека. «… Мечтает она … о мире, действующем исправно и четко, как карманные часы со стеклянным

донцем, о месте, где расписание «нерушимо и пациенты … смирны под ее лучом» (Кизи 1988: 26). Не удивительно, что мисс Гнусен с ее почти маниакальной страстью к порядку служит в психиатрической больнице, которая становится в романе символом современного общества. «У Кизи сумасшествие становится атрибутом самого общества, которое уродует, калечит своих абсолютно нормальных граждан. И это безумие становится признаком ненормальности всей системы социального бытия, превратившегося в угрозу для человека», - справедливо отмечает О.Алякринский (Алякринский 1988: 236).

По словам Ч. Рейча, «личность не существует вне своей работы и связи с обществом. Без карьеры, без функции человек превращается в ничто» (Reich 1970: 125). В такое ничто превращаются пациенты, не способные жить в обществе. Но общество не склонно безоговорочно отбрасывать даже негодный человеческий материал. Для его «исправления» необходим особый порядок. Сестра и стоит на страже этого порядка, основанного на строгой иерархии. Вверху находится руководитель, наделяемый почти сверхчеловеческими чертами («… Лицо у нее гладкое, выверенное, точной выработки, как у дорогой куклы, - кожа, будто эмаль телесного цвета, бело-кремовая, ясные голубые глаза, короткий носик с маленькими розовыми ноздрями…» (Кизи 1988: 7), - описывает Бромден сестру), внизу – работники, сводимые до уровня недочеловеков.

Сестра защищает пациентов от угроз и опасностей мира, но забирает у них возможность принимать решения и отвечать за свои поступки. Отказываясь от ответственности и самоуважения ради стабильности, больные лишаются возможности стать полноценными людьми. Сестра, оберегая порядок в отделении, постоянно напоминает пациентам, что они не смогут приспособиться к жизни в человеческом обществе, превращая их тем самым в рабов Комбината.

Можно отметить, что важнейшим средством объединения людей в безликую массу является наука, в данном случае психиатрия. На страницах романа мы неоднократно встречаем психиатрические термины, такие, как «эго», «шизофреническая реакция», «негативный эдипов комплекс». Отчасти здесь вырвжается ирония по поводу широко распространившегося в Соединенных Штатах увлечения теорией Фрейда и психоанализом. Но в романе присутствует и подлинный страх перед наукой, которая воспринимается как инструмент подавления и манипулирования человеком. Думается, что в произведении звучит важная для литературы и философии XX века мысль об опасности претензий науки на обладание абсолютной истиной и право распоряжаться человеческой жизнью. Вводя эту мысль, К. Кизи, с одной стороны, продолжает традицию, зародившуюся еще в творчестве Свифта и развитую такими авторами, как Е. Замятин и О.Хаксли, а с другой – оказывается предшественником, например, К. Воннегута и всего молодежного движения протеста второй половины 1960-х гг. с их решительным неприятием сциентизма.

В схватке с медсестрой Макмерфи погибает. Его гибель объясняется не прихотью автора. Вместе с ним в прошлое уходит тот порядок, который существовал в Америке около полутора сотен лет, но был почти полностью уничтожен за два десятилетия, прошедшие после Великой Депрессии. Ощущение катастрофичности происходящих перемен объясняется их стремительностью. При жизни всего лишь одного поколения традиционная Америка, опирающаяся на не зависящих ни от кого людей, почти исчезла. Интересно, что среди занятий Макмерфи, о которых упоминается в романе, есть и профессия лесоруба. Эго заставляет нас вспомнить, что одним из героев американского фольклора был лесоруб Пол Баньян, которого народная молва награждала огромной силой и ловкостью. По сути, герой романа – один их тех, кто создавал Америку, а сейчас – уходит в прошлое, становится легендой. Здесь можно заметить, что носителем такого же индивидуалистического мировоззрения был и автор романа, искренне веривший, например, в спасительную для современного общества роль психоделических средств, таких, как ЛСД, попытавшийся доказать эту идею собственным примером и создавший бродячую коммуну «Веселые проказники».

Макмерфи не желает приспосабливаться к требованиям общества, но его веселый индивидуализм быстро становится архаичным. Бромден убивает Макмерфи, не только желая избавить его от десятилетий полуживотного существования, но и сохраняя миф о Макмерфи – бунтаре, освободившем пациентов от тирании мисс Гнусен.

К. Кизи не был первым из американских писателей, кто показал, как социум отторгает индивидуума, не похожего на массу. Например, Дж. Джонс в романе «Отныне и навеки» (1954) рассказал историю профессионального солдата – рядового Прюитта. Прюит влюблен в армию, однако военная машина изгоняет его, почувствовав, что Прюитт не похож на остальных. Но этот традиционный, в общем, конфликт индивидуума и массы Кизи вписывает в обстановку американской провинции рубежа 1950-60-х гг. Широко используя гротеск и фантастику, писатель показывает болезненное превращение старой Америки в современное общество, основанное на одинаковости, общности, стабильности, если воспользоваться словами английского писателя О.Хаксли.

Постепенно в романе начинает звучать и еще одна очень важная для литературы Соединенных Штатов тема – тема гибели «американской мечты». При этом «американская мечта» понимается не только как возможность разбогатеть, но и просто шанс до конца использовать свой человеческий потенциал. Такие разные писатели, как Т. Драйзер, Ф.С. Фицжеральд или Дж. Стейнбек показывали, как лживая реклама, несправедливые экономические условия, всевластие корпораций убивали надежды людей на счастье. И К. Кизи показывает, что личные качества человека в современном мире ничего не значат, если этот человек «выламывается» из общего порядка.

О.Алякринский Записки сумасшедшего//Иностранная литература.-1988.-N9. – С.234-237.
К.Кизи Над кукушкиным гнездом. - Новосибирск. – Новосибирское книжное издательство,1988.-263с.
C.Reich The Greening of America.- N.Y., 1970. – Bantam Books. – 423p.

О.А.Зиновьева
Воронеж

Образы стран света
в художественной картине мира XIX века

Изучение семантики наименований стран света в художественных текстах сопряжено с анализом индивидуально-авторского видения окружающей действительности, складывающегося в результате особого отношения художника слова к реалиям жизни, формирующим «индивидуальную модель мира автора». Художественный текст детерминирован не только объективными явлениями эпохи (история, культура, национальные критерии языка), но и субъективными (намерения автора, т.е. интенция), поскольку художественный текст – это «результат субъективного и осмысленного преобразования действительности, результат авторского восприятия» (Торсуева 1986: 70). Но не стоит забывать, что в ходе такого преобразования художник творит в тексте «современную картину мира, в то же время самостоятельно создавая неповторимую картину мира своего художественного текста» (Нурахметов 1989: 84).

Исследование значений названий стран света – это один из способов познания художественной реальности. Как известно, из раскрытия только лексических значений, взятых на рассмотрение лексем, составить целостное представление о художественной картине мира нельзя, но, если исходить из особенностей контекста и выявлять семантические признаки слов и их сочетаний, то можно установить фрагменты картины мира, существующие в авторском сознании. Поэтому художественную картину мира учёные определяют как «вторичную, опосредованную картину мира», опосредованную дважды – языком и индивидуально-авторской концептуальной картиной мира (Попова, Стернин 2003: 8).

В качестве исследовательского материала было выбрано творчество четырёх поэтов начала XIX века: А.С.Пушкина, В.А.Жуковского, Н.М.Карамзина, М.Ю.Лермонтова. Определение частотности употребления слов *север, юг, восток, запад* даёт возможность изучать семантику данных наименований в разных контекстах и выстраивать определённую художественную систему.

Анализ семем *Север* и *Восток*, а также *Юг*, *Запад* показал, что доминирующими значениями являются: Восток – «часть неба на востоке», Север – «Родина, Россия». Каждое из них в поэтическом контексте осмысляется индивидуально. Для А.С.Пушкина *Север* – это страна несвободы, самовластья.

Владыка Севера один в своём чертоге
Безмолвно бодрствовал, и жребии земли
В увенчанной главе стеснённые лежали, чредою выпадали
И миру тихую неволю в дар несли... («Юг»).

Для Н.М.Карамзина *Север* – страна, в которой нет робких людей, Россия всегда славилась своим героическим прошлым.

Ищи на Юге робких слуг:
Сын Севера в стране железной
Живёт с свободою сам-друг
И царь ему – отец любезный.
(«Песнь воинов»).

У В.А.Жуковского и М.Ю.Лермонтова *Север* – это холодный, суровый край, где всё живое (и человек, в частности) недолго пребывает на земле.

Мы, дети севера, как здешние растенья,
Цветём недолго, быстро увядаем...
(М.Ю.Лермонтов «Монолог»).

Тут раскрывается младая
Распуколька от тёплого весны дыханья,
Но если на неё дохнёт морозом
Бурный север, она сжимается и увядает...
(В.А.Жуковский «Рустем и Зораб»).

Восток для поэтов – это не только перспектива неба на восходе солнца, но и феномен Бытия (подобно Западу), часть священного пространства. У В.А.Жуковского и А.С.Пушкина *Восток* – это не только физическая, но и духовная субстанция жизни, сфера внеземного, высшего мира:

О ничтожность!
Или тебя не узнать?.. Проклинаю сей
День ненавистный, зревший Создателя
В шествии светлом с пределов Востока...
(В.А.Жуковский «Аббадона»).

У А.С.Пушкина лексема *восток* актуализирует своё значение непосредственно в диалоге между Творцом и Дьяволом.

Не смолкла похвальба порока
От слова гнева твоего:
Подъемлю солнце я с востока;
С заката подыми его!
(А.С.Пушкин «Подражание Корану»).

Лексемы *Восток (Запад)* в значении «страны на востоке и западе» в большинстве своём встречаются с разной оценочной коннотацией и представляют разные страны. Так, у А.С.Пушкина *Восток* – это Турция (Стамбул) в значении «цивилизация, противостоящая цивилизации Запада»: Восток – носитель древней правды уступает Западу – стороннику иных ценностей, он меняет стереотипы мышления.

Стамбул отрёкся от пророка;
В нём правду древнего востока
Лукавый запад омрачил –
Стамбул для сладостей порока
Мольбе и сабле изменил.

(М.Ю.Лермонтов «Валерик»).

Для Лермонтова *Восток* – это Кавказ, мир которого хранит священную тайну. Описывая восточный кинжал, поэт добавляет ко всем его достоинствам - таинственность («булат его хранит таинственный закал – наследье бранного востока»). Историческая и культурная роль *востока* велика, а национальное величие его проявляет себя в особом мировидении восточных людей. Приобщение к нему представителей другого менталитета происходит за тот период времени, когда непосредственно начинаешь воспринимать чужое сознание и «совмещать в себе несовместимые культурные модели» (Лотман 2005: 614). В примере из лермонтовского «Валерика» герой поэтического произведения осознаёт, что испытывает влияние не только на уровне сознания, но и на уровне чувств, эмоций, непроизвольно разделяя взгляд на мир с людьми другой национальности, другой религии.

Быть может, небеса востока
Меня с ученьем их пророка
Невольно сблизили.

(«Валерик»).

Н.М.Карамзин использует лексему *Запад* для передачи тропа «запад наших дней», переосмысливая первоначальный образ запада («небо на закате солнца») как «поздние годы жизни человека». Это специфическая авторская метафоризация значения лексемы, «преломление» реального образа запада через призму сознания поэта.

И мы, любезный друг, с тобою
Найдём подругу для себя,
Подругу с милою душою,
Она приятностью своею
Украсит запад наших дней.

(«Послание к Дмитриеву...»).

Гармоничность Бытия в её философском понимании – существенная черта поэтического творчества поэтов XIX в. Объединяя в своих произведениях в единое целое космическое пространство Вселенной с земным, художник показывает мир в системе, важной доминантой которой

становится (помимо исторического знания) религиозная картина мира: поэты осваивают действительность чувственно, в большей степени интуитивно, чем рационально, поэтому их стремление выразить всю полноту окружающего мира выходит за рамки обыденного сознания, раздвигает границы узко жизненного пространства людей с тем, чтобы передать поэтическое мироощущение, отразить изменчивое через неизменное, земное через вечное.

Как уже было сказано выше, в поэзии XIX в. при создании поэтической картины мира заметно стремление к полноте художественных образов. В случае с образами стран света это становится очевидным из контекста, актуализирующего их значения: семантика образов частей света в своих периферийных значениях (имеются в виду производные значения) косвенно связана с сакральными понятиями – Бог, Рай, Небо как священное пространство, Библия (Коран). В некоторых случаях употребления наименований частей света в их производных значениях наблюдается тенденция к измерению физического пространства. Это особенно заметно в текстах В.А.Жуковского.

И с севера, с юга летят,
С востока и с запада мчатся
На лёгких воздушных конях
Один за другим эскадроны.
(«Ночной смотр»).

Четыре потока оттуда шумят –
Не зрели их выхода очи.
Стремятся они на восток, на закат,
Стремятся к полудню, к полночи,
Рождаются вместе; родясь, расстаются;
Бегут без возврата и ввек не сольются.
(«Горная дорога»).

У В.А.Жуковского образы стран света представлены как периферийные зоны (территории), окружающие центр – Иерусалим. В поэтическом тексте лексемы *север, юг, запад, восток* организуют восприятие незнакомца, бродящего по городу и выкрикивающего:

Горе! От Запада и от Востока горе!
От Севера и от полудня горе!
Ерусалиму горе!
(«Агасфер»).

В то же время географические понятия *север, юг, восток, запад* формируют критерии пространства неба: движение чёрных туч с четырёх сторон света как бы замыкает верхнее пространство, превращая его в тёмное. При этом ориентир центра берёт на себя сакральный знак – храм, находящийся в нижней части вертикального пространства. И, таким образом, художественная вертикаль его направлена снизу вверх, не разделяя, а возможно, объединяя в поэтическом тексте небо и землю.

Вот, наконец, вокруг себя обведши,
Как полусонный, очи, он со страхом
Заметил, что на Мории над храмом
Чернели тучи с запада, с востока,
И с севера, и с юга, в одну густую
Слившиеся тьму.

(«Агасфер»).

Итак, обращение к сфере семантики лексем *север, юг, восток, запад* в осмыслении поэтов начала XIX века показывает, что эпоха накладывала свой отпечаток на поэтическое сознание авторов и столь же интенсивно шло формирование собственного мировоззрения поэтов этого периода, отражённое в словесных поэтических образах. Адекватно воссоздать авторскую модель мира, реконструировать её основные параметры можно на уровне исследования семантического пространства языка.

Определив частотность лексем *север, юг, восток, запад* в творчестве поэтов XIX века (А.С.Пушкина и его современников - В.А.Жуковского, Н.М.Карамзина, М.Ю.Лермонтова), можно прийти к следующим выводам: во-первых, в XIX в поэты отдают предпочтение лексемам – *Восток* и *Север*; во-вторых, употребление и значение этих слов зависит от контекста, в котором они находятся; в-третьих, в творчестве вышеуказанных авторов данные лексемы, в основном, употребляются в производных значениях.

Лотман Ю.М. «Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова.// Лотман Ю.М. О русской литературе. - Санкт-Петербург: «Искусство-СПб», 2005. – С.605-620.

Нурахметов Е.Н. Эмоциональный компонент в картине мира художественного текста.// Текст как отображение картины мира. – М., 1989.- С.81-84.

Торсуева И.Г.// Вопросы языкознания. – 1986.- №1.- С. 65-74.

Попова З.Д., Стернин И.А. Национальная картина мира.// Язык и национальная картина мира. Воронеж.2003.- С.8-9.

А.В.Медведева
Воронеж

Концепты *сердце, душа* и *глаза* в художественной картине мира И.С. Шмелева

Образная система писателя представляет собой уникальное явление в смысле индивидуально-авторского видения мира через призму решаемых в произведении художественных задач. Исследование данной системы представляется интересным и продуктивным в силу необходимости филологически адекватного прочтения всего произведения в целом. В этом

отношении языковая объективация художественных концептов *сердце, душа* и *глаза*, представленная замечательным русским писателем-эмигрантом И.С. Шмелевым в повести «Неупиваемая чаша», даёт богатый материал для исследования способов формирования переносного значения слов, в основании которого лежит тот или иной образ.

Следует отметить, что идея сохранения отечественной культуры явилась, по словам И. Бунина, исторической миссией русской эмиграции. Она ощутила себя преемницей русской культуры XIX века, а потому особое внимание уделяла темам, связанным с идеями православия.

Для Шмелева как художника реалистического плана, литературное наследие которого сравнительно недавно стало объектом изучения в России, характерна специфическая система образных средств, создающая галерею возвышенных образов героев, устремленных к чистой и светлой духовной жизни. Автор выступает как защитник обиженных и угнетенных, сочувствующий проблемам «маленького человека».

Повесть «Неупиваемая чаша», написанная Шмелевым в 1918 году, проникнута глубоким сочувствием к судьбе и страданиям крепостного художника. Возможно, именно поэтому грустное жизнеописание живописца Ильи Шаронова, сына дворового маляра Терешки и тягловой Луши Тихой, было восторженно встречено читающей публикой, а Томаса Манна поразило своей «чистотою и грустью красоты». Недолгая, полная испытаний жизнь Ильи стала поэмой любви и христианского смирения, основанных на глубокой и искренней религиозности.

Образы *сердца*, *души* и *глаз*, созданные посредством употребления соответствующих лексем в переносном значении или, по терминологии Н.Д. Арутюновой, во вторичной номинации, являются, на наш взгляд, ключевыми и наиболее разработанными. Остановимся подробнее на некоторых иллюстративных примерах.

В прямом номинативном значении (Копыленко, Попова, 1978) лексема **«глаза»** понимается как орган зрения, а также само зрение (*чёрные, карие, серые, голубые* ***глаза)*** и представлена в тексте следующими словосочетаниями: *тысячи* ***глаз;*** *пестрела перед* ***глазами*** *ярмарка кумачом* и др.

По второй денотативной семеме (Д2), представляющей по В. В. Виноградову, производно-номинативное значение, данная лексема входит в состав следующей группы выражений: *опустил* ***глаза*** (посмотрел вниз)*; для любопытного* ***глаза*** (любопытный взгляд)*; ее* ***глаза*** *потемнели скорбью; закатила* ***глаза***; *прогнал с* ***глаз*** (заставил уйти, исчезнуть); *вскинул Илья* ***глазами*** (устремил взгляд снизу вверх); *осветила* ***глазами;*** *обращала к нему* ***глаза;*** *движет* ***глазами;*** *встречаясь* ***глазами;*** *нежно ласкающими* ***глазами****; захотевшими жить* ***глазами****; сверкал* ***глазами;*** *резал* ***глаз;*** *всю ночь не смыкал он* ***глаз;*** *стояло в* ***глазах*** *– и не могло излиться; озаряя* ***глазами;*** *страх был в* ***глазах*** *ее; вливалось в его* ***глаза*** *и* ***душу****; радостно плещущие* ***глаза;*** *и его* ***глаза*** *застлало слезами; у Миколы* ***глаза*** *строгие, как октябрь месяц; обожгла Илью черными* ***глазами****; ловил*

глазами**; обнял ее **глазами**; лобызал **глазами**; он пил неустанно из ее менявшихся **глаз**; когда обнимал он ее всю взглядом, прорвавшеюся в **глаза** страстью; небывающие **глаза** — в полнеба; радостно плещущими **глазами**; вскинул красные **глазки** с лучиками; сладким ядом поил себя, вызывая ее **глаза**, пил из них светлую ее **душу** и опьянялся; огнем вспыхнуло бледное лицо ее, и пробежало синим огнем в **глазах**; мерцающие, несбыточные **глаза. Лексема **«глаза»** реализует здесь значение «взор», «взгляд».

По коннотативной семеме К1 лексема **«глаза»** представлена в метафорических сочетаниях типа: ***глазами**-лучиками; радостные **глаза**-звезды; светились несбыточные **глаза** – два солнца; синими **глазами**-звездами; Вбирал Илья в свою **душу** небывающие **глаза**-звезды*. Очевидно, традиционное сравнение **глаз** со звездами и солнцем как небесными светилами используется автором для создания возвышенно-поэтического образа героини. Иначе звучит выражение «малиновые **глазки**-звездочки липкой смолянки», рисующее воображению образ ярких мелких соцветий. Сравнение **глаз** со змеями, являющимися символом опасности и коварства («заворожила **глазами**-змеями»), представляет собой образный штрих в создании портрета героини-искусительницы. В выражении «дал ей Илья **глаза** далекого моря» использовано сразу несколько средств создания художественной выразительности – это и метонимия (перенос наименования органа зрения на его цвет – **глаз**а цвета моря), и сравнение (**глаз**а как море), и олицетворение (море одушевляется, поскольку имеет **глаза**). В образе старика Арефия используется сравнение **глаз** с лучиками – *Даже и своего Арефия снова нашел Илья, седенького, быстрого, с такими же розовыми скульцами и **глазами**-лучиками*, что подчеркивает его светящийся, лучистый взгляд и **глаза**, озаренные внутренним светом.

Лексема **«сердце»** по своей основной семеме Д1 понимается как центральный орган кровеносной системы в виде мышечного мешка (у человека в левой стороне грудной полости). По второму производно-номинативному значению «интуиция, внутренний мир» лексема **«сердце»** входит в состав следующих выражений: *Почуял **сердцем**; а **сердце** твое лежит к духовному* (т.е. есть расположение к духовной деятельности, иногда говорят ***душа** лежит к чему-либо*)*; Был он красивый юноша и нежный **сердцем**; полыхало **сердце**; говорило **сердце**; все здесь говорит **сердцу**; толкнуло Илью в **сердце**; захолонуло **сердце**; с **сердцем** чистым; трепетным **сердцем**; «Сейчас зима, но ваши **глаза**, малышка, пробуждают в моем **сердце** весну!»; положил Илья на **сердце** своем — служить богу; приросли они к его молодому **сердцу**; в опаленном **сердце**; И то обнимал его страх темный, то радость безмерная замирала в **сердце**; **сердце** свое слушал; переполнилось **сердце**; тоску человеческого **сердца**; Обвевало все это благостной теплотой мягкое Ильино **сердце***.

В переносном смысле, по семеме К1, эта лексема имеет значение символа **души**, переживаний, чувств, настроений. *Доброе, чуткое, отзывчивое **сердце***. *Чёрствое **сердце***. *Золотое **сердце** у кого-нибудь* (об

очень добром человеке). *У него нет **сердца*** (о злом, чёрством человеке). *Отдать своё **сердце** кому-нибудь* (полюбить). У Шмелева находим выражение с этой семемой – *говорил Илья с **сердцем**.*

Лексема **«душа»** по своей основной семеме Д1 имеет религиозное толкование как одно из двух начал, формирующих человека (дух и плоть). Например, ***душа** Ильи отзывалась и тосковала сладко; загрустила **душа** Ильи; надо спасать **душу**; сгорающая в великом огне **душа**; смутилась **душа** Ильи; Взлет **души** и взмах ее вольных крыльев познал Илья и неиспиваемую сладость жизни.* Можно сказать, что в выражениях этого типа **душа** поднимается до символического воплощения духовной составляющей человека.

Однако некоторые словари представляют производно-номинативное значение как семему Д1 и потому дают определение **души** как внутреннего психический мир человека, его сознания. В повести Шмелева лексема **«душа»** по второй денотативной семеме (Д2) встречается в следующих выражениях: *вливалось в **душу**; скорбью залило **душу** его; поселялось в **душах** их искушение и соблазн; радостное нисходит в **душу**; что сладостно опаляет и возносит **душу**; вливалось в его **глаза** и **душу**; радостно опаляющие **душу**; радостно опаляет **душу**; горела **душа** Ильи; упали путы с **души**; день за днем потянулась эта радостно опаляющая **душу** пытка; озаренный опаляющей **душ**у силой; озаряющие зарницы, что открылись ему в тиши рассвета и радостно опалили **душу**: силой этой творился ее неземной облик; тянула **душа** на родину; вбирал Илья в свою **душу** небывающие **глаза**-звезды; сладким ядом поил себя, вызывая ее **глаза**, пил из них светлую ее **душу** и опьянялся; начались для Ильи сладостные мучения, светло опаляющие **душу***. Выражение *не было ни **души** в церкви* (т.е. ни одного ***человека***) является примером метонимического переноса по семеме Д2 с части (с души как одной из составляющих человека) на целое (самого человека).

Можно заметить, что в некоторых выражениях типа: *сладким ядом поил себя, вызывая ее **глаза**, пил из них светлую ее **душу** и опьянялся; вливалось в его **глаза** и **душу**; «Сейчас зима, но ваши **глаза**, малышка, пробуждают в моем **сердце** весну!»* происходит совмещение образов **глаз**, **души** и **сердца,** что, по всей видимости, не случайно и еще раз доказывает существование неразрывной, органической связи между ними (Вспомним хотя бы известные выражения: **глаза** – зеркало **души**; камень с **души** (сердца) свалился; **душа** (**сердце**) болит (надрывается); **душа** (**сердце**) не лежит (не на месте); не по **душе** (**сердцу**); всей **душой** (**сердцем**) и др.). **Сердце** и **душа** мыслятся как органы духовной жизни человека, отличая его как представителя Homo Sapiens. Воспевание красоты **души** и доброты **сердца,** которые как в зеркале отражаются в **глазах** человека, в его взгляде, стало хрестоматийным в литературе всех времен и художественных направлений.

Стоит, на наш взгляд, отметить, что в мировых религиях, мифологиях и культурах вышеозначенным **сердцу**, **душе** и **глазам** приписывалось

взаимопроникающее символическое значение. Так, **душа** являет собой символ духовных аспектов человеческой личности. **Сердце** представляет собой символический источник душевных переживаний, просветления, истины и интеллекта, и в этом отношении оно часто приравнивалось к **душе**. Интересно, что во многих религиях **сердце** символизирует истину и совесть, а в индуизме – третий **глаз** – глаз трансцендентной мудрости. **Глаз** (или **око**) как очень распространенный символ часто используется для обозначения божественного начала. Так, в христианской традиции треугольник с **оком** внутри является знаком Божественной Троицы. Мистический третий **глаз**, изображенный на лбу Шивы, также называется внутренним **глазом**, поскольку символизирует внутреннее, духовное зрение.

Неудивительно поэтому, что обращение к духовности так или иначе связано с использованием концептов **душа**, **сердце** и **глаз.** Эти концепты можно, на наш взгляд, рассматривать в качестве ключевых в поэтике повести Ивана Шмелева «Неупиваемая чаша». Они служат раскрытию образа главного героя Ильи других персонажей, через их посредство перед читателем раскрывается глубина внутреннего мира героев, их взаимоотношения становятся красочными и рельефными, а само повествование приобретает гармоничную завершенность. Очевидна и не вызывает сомнений открытость и распахнутость писателя перед читателем, а потому произведение согрето удивительным авторским теплом как повествование о милосердии и истинной духовности.

О. А.Мещерякова
Елец

Эталон *желтого* в языковой и художественной картине мира

Цвет можно назвать самым ясным визуальным качеством, которое воспринимает человек и которое имеет для него первостепенное значение. Наверное, поэтому русская языковая колоративная система столь обширна. Наряду с денотативными цветообозначениями в языке выделяется группа базисных универсальных цветов, к которым относится и желтый. Представление о нем абстрактно, но образ предметов желтого цвета конкретен. Эта особенность восприятия данного зрительного ощущения была отражена еще в словарях В. И. Даля, С. И. Ожегова, где денотативное значение лексемы *желтый* определялось через знакомые предметы – солнце, песок, золото. В «Историко-этимологическом словаре современного русского языка» *желтый* описывается через обширный цветовой ряд: «цвета яичного желтка, зрелого лимона, зрелых злаков, золота» (Черных 1994: 296). Все эти предметы – составная часть окружающего мира русского человека, но какой из них или из совершенно другого ряда объект является для носителей языка эталоном *желтого*?

А. Вежбицкая в качестве решения этого вопроса предлагает считать, что каждый цвет ассоциируется у людей с конкретным и универсальным для всех языков объектом, в частности, желтый – с солнцем (Wierzbicka 1990). Но фольклорная традиция, назвавшая небесное светило по красоте «красным», накладывает отпечаток на национальное цветовое восприятие, поэтому универсальность этого объекта в качестве эталона желтого цвета для русского человека вызывает определенное сомнение.

Изучение русских цветообозначений в диахроническом аспекте показывает, что названия многих цветов восходят к индоевропейскому корню, первоначально обозначавшему огонь, а в колоративном плане - «цветовой куст» из красного (цвет пламени), зеленого (цвет дыма), голубого (цвет пепла), золотого (блестящий оттенок пламени) и желтого (оттенок пламени). По мнению С. В. Кезиной, именно желтые оттенки огня могли стать эталоном этого цвета в процессе наметившегося колоративного разграничения. Она пишет: «Слово *желтый* обозначало один из многочисленных оттенков (и не самый яркий) в общем красном пламени, а возможно, и просто светлый оттенок» (Кезина 2005: 104).

Е. В. Рахилина, обращаясь к рассмотрению этого прилагательного в русской языковой картине мира, видит эталон цвета в иной предметной реалии. Она отмечает, что желтый «описывает прежде всего цвет увядания растений: желтые листья, травы». (Рахилина 2000: 184). Это наблюдение позволяет ей сделать вывод о том, что идея увядания и старения во многом определяет особенности употребления слова *желтый* в качестве признакового имени.

Ученые выдвигают разные основания для того, что считать эталоном *желтого*, но и в одном, и в другом случае есть объяснение некоторой нашей «нелюбви» к этому цветообозначению. Так, по мнению Е.В. Рахилиной, *желтый* выступает нейтрально только в словосочетаниях, обозначающих признак артефактов. Когда речь идет о человеке, то с *желтым* связывается представление о болезненном, когда говорим о продуктах питания, то этот цвет указывает на недоброкачественную пищу. Поэтому русское *желтый* не применимо к положительному именованию цвета золота или солнца. С точки зрения С. В. Кезиной, в многоцветном эталоне огня яркий оттенок красного вызывал бо́льший интерес, чем желтый. В эстетическом плане он «проигрывал» и *золотому*: реализуя изначально одинаковую семантику, *золотой* обозначал еще и блеск, а *желтый* – только цвет.

Невзрачный образ, с которым ассоциативно связывались идеи болезни, старости, увядания и умирания, то есть все отрицательное, заложенное в представлении русского человека о *желтом*, определяет, на наш взгляд, низкую частотность обращения к этому прилагательному в русских паремиях. Так, по наблюдению Е. В. Недельчо, в 747 паремиях с компонентами цвето- и светообозначения *желтый* употребляется только один раз и относится к группе слов низкой частотности и редких слов, в то

время как *красный* отмечен в 245, *зеленый* - в 40, *золотой* – в 15 случаях (Недельчо 2000).

Исследование лингвопоэтической нормы включения *желтог*о в художественные тексты XX века показывает изменение динамики: этот цвет стал важным компонентом цветовой картины мира многих поэтов и писателей.

Мы обратились к циклу рассказов И. А. Бунина «Темные аллеи» с тем, чтобы, рассмотрев употребление лексемы *желтый*, увидеть, насколько синтагматика цветовых единиц определяется эталонными образами огня и увядания, какие индивидуально-авторские представления о признаке и носителе признака реализуются.

В тексте (Бунин 1984) нами отмечено 39 единиц этого словообразовательного гнезда.

Одна из особенностей бунинского видения мира – окрашенность света в желтые тона: ***желто*** *светило,* ***желтой*** *зари,* ***желтоватый*** *вечерний свет.* Авторским стремлением передать «цветовой куст» пламени определена метафора ***зелено-желтые*** *огоньки светляков*, которая возвращает нас к синкретическим цветовым представлениям наших предков. Но от всех цветообразов веет безжизненностью. Ассоциация возникает на основе микро- или макроконтекста, который поясняет, какому времени суток или времени года свойственно «проявление» желтого. Как правило, это вечер, осень («Темные аллеи», «Речной трактир); вечер, зима («Таня»): *Она взглянула еще раз на пустой двор в блестящем насте и поднялась, твердо сказав себе: конец <…> и пошла, наряженная, гуляющим шагом по залу, по гостиной, в свете зимней,* ***желтой*** *зари* <…> В рассказе «Зойка и Валерия» художественное время – лето, ночь, описываемая реалия – мир живой природы, однако и здесь то же ощущение безжизненности и смерти (чем и заканчивается рассказ): *В темноте под елями рассыпаны неподвижные* ***зелено-желтые*** *огоньки светляков*.

Идея смерти особенно резко проявляется тогда, когда *желтый* обозначает признак предметов, связанных с ритуалом погребения: *большая* ***желтая*** *глазетовая крышка гроба* («Натали»).

Если прилагательное *желтый* указывает на цвет кожи, то этот признак вписывается в общую картину старости, немощи, болезни: *Студент сделал ловкий и невероятно широкий прыжок из коляски: улыбаясь и раскачиваясь на ходу, на пороге вестибюля показалась тетя - широкий чесучовый балахон на большом* ***дряблом*** *теле, крупное* ***обвисшее*** *лицо, нос якорем и под коричневыми глазами* ***желтые*** *подпалины* («Антигона»).

Желтый неоднократно употребляется для описания цвета напитка, при этом имплицитно или эксплицитно подчеркивается его дешевизна: <…>*с чарующей улыбкой подавала из киоска плоские фужеры* ***желтого дешевого*** *шампанского крупной рукой в бриллиантах* <…> («Ворон»).

Наиболее часто *желтый* используется в качестве названия цвета одежды. В единичных случаях это связано со стремлением обрисовать нечто экзотическое: *на голове кефийе - **желтый** с красными полосами платок* («Весной в Иудее»). Однако, как правило, желтый выступает в качестве цветового признака русской национальной одежды и сочетается с существительным *сарафан, платок, рубаха, косоворотка.* Причем при создании женских образов намечается или нейтральная, или положительная семантика. Например, в рассказе «Руся» деталь «желтый сарафан», многократно повторенная, становится средством создания характера героини, близкой к народу, природе. При описании облика мужчины *желтый*, как правило, участвует в создании образа человека – «хама». *Потом вышел с огромной гармоньей в руках какой-то «знаменитый Иван Грачев», сел на стул у самого края помоста и тряхнул густыми, хамски разобранными на прямой ряд белобрысыми волосами: морда полотера, **желтая** косоворотка, расшитая по высокому вороту и подолу красным шелком, жгут красного пояса с длинно висящими махрами, новые сапоги с лакированными голенищами...* («Речной трактир»). Подобную семантику имеет сложное прилагательное *желтоволосый*: *Свайная постройка<...> **желтоволосые** половые, хозяин из мужиков с толстыми волосами, с медвежьими глазками -- и как соединить все это с тем, что тут то и дело выпивается за ночь на тысячу рублей мумму и редерсру!* («Речной трактир»). В таком осмыслении *желтого* мы видим индивидуально-авторское. Слова из «Чистого понедельника», принадлежащие героине: *И потом **желтоволосую** Русь я вообще не люблю,* - это и суждение самого Бунина, перенесшего «окаянные дни», много лет прожившего в эмиграции, когда и создавался рассказ. Но, выявляя новые смысловые «обертоны» *желтого*, отмечаем, что, в целом, они порождены семантикой, которая обусловлена эталонами *желтого* в языковом сознании русского человека.

Бунин И. А. Темные аллеи. - Бунин И. А. Собр. соч. в 4-х т., т. 4. – М., 1988.

Кезина С. В. Семантическое поле цветообозначений в русском языке (диахронический аспект). – Пенза, 2005.

Недельчо Е. В. Структурно-семантическая характеристика русских паремий с компонентами цвето- и светообозначения. Автореферат …кандидата филологических наук. – Кострома, 2000.

Рахилина Е. В. Когнитивный анализ имен: семантика и сочетаемость. – М.: Русские словари, 2000.

Черных П. Я. Историко-этимологическом словарь современного русского языка, т. 1. – М., 1994.

Wierzbicka, A. Semantics of colors terms: cultural and cognitive aspects// Cognitive linguistics 1.1 – 1990.

З.Д. Попова, Н.К. Фирсова
Воронеж

Концепт *дерево* в русской поэтической картине мира XX века

Олицетворение сил природы было присуще древнейшим языческим культам славян. Известно, что восточные славяне поклонялись солнцу, земле, озерам, источникам, рощам, деревьям и животным. Древние земледельцы обращались к священным деревьям, к родникам во время сева и во время вызревания драгоценного урожая (Рыбаков 1981: 285-303). Поэтические воззрения славян на природу, в частности, на деревья, с любовью описывает А.Н. Афанасьев (Афанасьев 1983: 214-227). О культе деревьев обстоятельно повествует Е.Е. Левкиевская (Левкиевская 2004: 47-77).

Казалось бы, XX век так далек от времен язычества, наука о растениях сделала такие успехи, что уже никто не будет видеть в деревьях одушевленное существо. А поэзия продолжает олицетворять силы природы. Через, казалось бы, индивидуальное авторское сознание проступают живые образы окружающего мира, которым поклонялись наши предки.

К таким наблюдениям приводит изучение лексической сочетаемости слов, обозначающих разные явления природы, в поэтических произведениях XX века.

В данной статье описывается лексическая сочетаемость существительных **дерево, листья, хвоя, ветки, сучья, пни** со словами, обозначающими действия, состояния, переживания, свойства и качества людей. Сема одушевленности, заключенная в обозначениях деятельности человека, его физиологических и анатомических особенностей, сообщается семемам, выражаемым лексемами *дерево, листья, хвоя, ветки, сучья, пни,* и вызывает у читателя образы живого существа. Источниками исследования послужили стихотворения русских поэтов XX века, писавших о русской природе.

Анализ показал, что **ДЕРЕВО** для поэтов – живое существо, полное жизненных сил. Оно радуется и страдает так же, как человек.

В нем жизни вековое волшебство,
В нем бьются воды, что волны покрепче.
Оно шумит, шуршит и что-то шепчет,
И хочет, чтобы поняли его.
Оно страдает молча. Я прочел
В его морщинах горести нежданные

(И. Сельвинский. Какое сложное явленье).

Дерево так же, как и человек, нуждается в сне и отдыхе. Оно спит и просыпается.

Скоро проснутся деревья,
Скоро, построившись в ряд,

Птиц перелетных кочевья
В трубы весны затрубят
(Н. Заболоцкий. Оттепель).

Как человек, деревья обладают органами чувств, например, зрением.

И, на равнину тихо выйдя,
В сияньи лунного огня
Со всех сторон, меня не видя,
Деревья смотрят на меня
(А. Передреев. Равнина).

Меня деревья плохо видят
На отдаленном берегу
(Б. Пастернак. Заморозки).

Деревьям приписываются физиологические, психологические, интеллектуальные состояния человека.

Деревья так сумрачно-странно безмолвны…
(К. Бальмонт. Безглагольность).

Задумавшиеся деревья,
Задористые лучи…
(Н. Асеев. Февраль).

Я отдыхать садился на песок
У дерева, под крышей навесною.
Оно шумело, ветви наклоня,
То тихо, то задумчиво, то строго
(П. Комаров. Золотая просека).

Деревья, как и люди, имеют память, помнят события своей жизни.

Я пройду тихонько вдоль заборов,
Вдоль деревьев тех,
Что хранят сияние и шорох,
Голоса и смех
(А. Передреев. Тихая земля).

Деревья испытывают страдания, они стонут от боли.

Но полночные силы устали
В небе черные тучи клубить.

И деревья стонать перестали…
(А. Блок. Тишина в лесу).

Поэт В. Казанцев рисует смерть дерева, оно, словно верующий человек, умирает покорно, устало прощаясь с жизнью.

Упало дерево в траву.
Я подошел к его вершине,
Устало приподняв главу,
Оно еще витало в сини…
(В. Казанцев. Упало дерево в траву).

Поэт В. Соколов в высшей степени одухотворяет дерево, он видит души деревьев.

Забыв про хлынувшую стужу,
Белеет сад, едва дыша,
Как будто явлена наружу
Деревьев чистая душа
(В. Соколов. Первый иней).

Поэты пишут о деревьях, что они «стоят как пришлые», «на дороге толпятся», «пересказывают небылицы», иначе говоря, для поэтов XX века деревья и живые, и одухотворенные, почти человеческие существа. Если у людей есть части тела, то и у деревьев свою жизнь имеют их части. Чаще всего поэты обращают внимание на **листья.**

Как каждый лист, светясь, живет отдельным
Восторгом влаги, воздуха, тепла
И рад, когда за зноем льется мгла
(К. Бальмонт. Мир).

Листья наделяются человеческими чертами, они могут быть беспокойными, буйными, тоскующими, одинокими.

И лист за листом,
Тоскуя о неге вчерашней,
Кружится под тусклым окном
Разрушенной башни
(А. Белый. Заброшенный дом).

Молодость – она ушла,
Золотое пепелище
Буйных листьев разнесла
(В. Луговской. Звезды осени).

И на просторе, сдвинувшемся с места,
Старинный дуб – охвачена листва
Порывом беспорядочного бегства

(А. Передреев. Ветер).

В. Казанцев рисует образ умирающих листьев.

Листва еще не пала ниц,
А все еще была в паренье.
Несмятая, как оперенье
У только что убитых птиц.
Она еще свежо дышала.
Жила. Высокая душа
У самых ног моих лежала,
Доступностью своей страша
(В. Казанцев. Упало дерево в траву).

Поэты пишут, что *листья обнищали, вздохнули, шепчутся с травой,* - словом, у листьев есть своя, автономная от породившего их дерева жизнь.

Хвойные деревья попадают в поле зрения поэтов сравнительно редко, но и их «покрытие» - **хвоя** одушевляется.

Как радостно хвоя свистит на вершине!
Внизу она так никогда не свистит
(В. Казанцев. Ужель это я…).

Сочувствие находят у поэтов беспомощные **сучья и ветви** деревьев.

И качаются серые сучья,
Словно руки и лица у них
(А. Блок. Еще бледные зори…).

Сухи беспомощные ветки…
(В. Казанцев. К земле устало приклонюсь…)

Остатки умерших деревьев, их **пеньки, пни** обретают в поэзии, явно отражающей и народные поверья, собственную жизнь.

И стоят за дубравными сетками,
Словно нечисть лесная, пеньки
(С. Есенин. Русь).

Я рос лицом к лицу с родной природой,
Почти с рожденья подружившись с ней.
Замшелый пень, как дед сивобородый,
Рассказывал мне были давних дней
(Н. Рыленков. Я рос…).

И богомольно старцы-пни
Внимают звукам часословным
(Н. Клюев. Лесные сумерки).

Поэзия XX века свидетельствует, что в концептосфере русского народа сохраняется благоговейное чувство к деревьям, радость при встрече с ними, сочувствие к их горестям и гибели, восприятие их жизни как волшебства.

Афанасьев А.Н. Древо жизни. М., « Современник», 1983, с. 214-227.
Левкиевская Е.Е. Почитание сил природы. // Мифы русского народа. М., 2004. –с. 47-77.
Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М., «Наука»,1981, с.285-303.

Н.С.Попова
Воронеж

Концепт *время* в индивидуально-авторской модели мира А.С. Пушкина

Творчество и личность Пушкина стали центром тяготения всей русской литературы первой трети XIX века. Просто невозможно говорить о ней вне связи с Пушкиным. Концепт *время* занимает важное место в индивидуальной концептосфере великого поэта.

В рамках исследуемого материала выявляются специфические признаки данного концепта, отражающие как национальное, так и индивидуально-авторское восприятие времени этим русским поэтом. Наибольшее место среди них занимают *антропоморфные* образы *Времени*, его олицетворение.

Так, антропоморфные воплощения *ВРЕМЕНИ* представлены у Пушкина образами:

- *ЯМЩИКА*

Ямщик лихой, седое *время*, Везет, не слезет с облучка… И дремля, едем до ночлега – *А время гонит лошадей…* (Телега жизни. 1823);

- *ТОРГАША*

Наш *век – торгаш*; в сей век железный Без денег и свободы нет (Разговор книгопродавца с поэтом. 1824).

Кроме того, можно обнаружить, что *ВРЕМЯ* как *человекоподобное* существо имеет *возраст:*

… везде *весна младая* С улыбкой распустила грязь… (В.Л. Давыдову);

… и жаль *зимы старухи*, И проводив ее блинами и вином, Поминки ей творим мороженым и льдом (Осень. IV).

ВРЕМЯ способно к *физиологическим процессам и проявлениям:*

Склонись ко мне главою нежной, И да почию безмятежный, Пока *дохнёт* веселый *день* И двигнется ночная тень… (В крови горит огонь желанья… 1825);

И день великий, неизбежный – Свободы яркий *день вставал…*(Наполеон. 1821);

Роняет лес багряный свой убор, Сребрит мороз увянувшее поле, *Проглянет день как будто поневоле И скроется* за край окружных гор… (19 октября. 1825);

Ход часов лишь однозвучный Раздается близ меня, парки бабье лепетанье, *Спящей ночи трепетанье*, Жизни мышья беготня… (Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы. 1830);

И чудо в пустыне тогда совершилось: *Минувшее* в новой красе *оживилось…* (Подражание Корану, IX. 1824).

ВРЕМЯ способно также к *речемыслительной* деятельности:

Когда для смертного *умолкнет* шумный *день…* И на немые стогны града Полупрозрачная наляжет ночи тень И сон, дневных трудов награда… (Воспоминание, 1828);

Мой голос для тебя и ласковый и томный Тревожит позднее *молчанье ночи* темной… (Ночь. 1823);

Кругом постели *немая ночь…* (Пробуждение. 1816);

О люди! жалкий род, достойный слез и смеха! Жрецы минутного, поклонники успеха! Как часто мимо вас проходит *человек, Над кем ругается слепой и буйный век*, Но чей высокий лик в грядущем поколенье, Поэта приведет в восторг и в умиленье! (Полководец. 1835);

Люблю я пышных природы увяданье, В багрец и в золото одетые леса, В их сенях ветра шум и свежее дыханье, И мглой волнистою покрыты небеса, И редкий солнца луч, и первые морозы, И отделенные *седой зимы угрозы* (Осень. VIII).

Ко *ВРЕМЕНИ* обращаются как к собеседнику, то есть оно способно и к *коммуникативной деятельности:*

О, громкий *век* военных споров, *Свидетель* славы россиян! *Ты видел,* как Орлов, Румянцев и Суворов, Потомки грозные славян, Перуном Зевсовым победу похищали… *И ты промчался*, незабвенный! *И вскоре новый век узрел И брани* новые, *и ужасы* военны… (Воспоминания в Царском Селе. 1824);

Умчались вы, дни радости моей! *Умчались вы* – невольно льются слезы, И вяну я на темном утре дней… (Элегия. 1817);

Но где же вы, минуты упоенья, Неизъяснимый сердца жар, Одушевленный труд и слезы вдохновенья! Как дым, исчез мой легкий дар… (Дельвигу. 1817).

ВРЕМЯ обладает способностью *к движению, перемещению в пространстве, оказывая* при этом *разнообразные воздействия на предметы и людей, изменяя их внешне и внутренне*:

Нет, нет! *оно прошло, губительное время*, Когда невежества несла Россия бремя… (Послание цензору. 1822);

Все те же вы, но время уж не то же: Уже не вы душе всего дороже, Уж я не тот… невидимой *стезей Ушла пора* веселости беспечной, *Навек ушла* - и жизни скоротечной Луч утренний бледнеет надо мной… (Элегия. 1817);

Промчались навсегда *те времена* златые…(Воспоминания в Царском Селе. 1814);

Пора весны его с любовию, тоской *Промчалась* перед ним… (Андрей Шенье. 1825);

Я говорю: *промчатся годы*, И сколько здесь ни видно нас, Мы все сойдем под вечны своды – И чей-нибудь уж близок час… (Брожу ли я вдоль улиц шумных…1829);

Промчались годы заточенья; Недолго, милые друзья, Нам видеть кров уединенья И царскосельские поля… (Прощанье. 1817);

Прошли года чредою незаметной, *И как они переменили нас! Недаром - нет! – промчалась четверть века!* (Была пора: наш праздник молодой… 1836);

Бегут, меняясь, наши *лета, Меняя все, меняя нас…* (Прощание. 1830);

Лицейской жизни милый брат, Делю с тобой последние мгновенья, *Прошли лета* соединенья; Разорван он, наш верный круг… (Разлука. 1817);

Увы, наш круг час от часу редеет; Кто в гробе спит, кто, дальный, сиротеет; Судьба глядит, мы вянем; *дни бегут…*(19 октября. 1825);

Придет ужасный *день, день* мщенья, наказанья (Лицинию. 1815);

Доселе *в резвости беспечной* Брели по розам дни мои…(Послание к Юдину. 1815);

Но быстро *день за днем умчался*: Где ж детства ранние следы? (Послание к Юдину. 1815);

В глуши, во мраке заточенья *Тянулись* тихо *дни* мои Без божества, без вдохновенья, Без слез, без жизни, без любви… (К… . 1825);

Опять я ваш о юные друзья! Печальные *сокрылись дни* разлуки: И брату вновь простерлись ваши руки, Ваш резвый круг увидел снова я… (Элегия. 1817);

И въявь я вижу пред собою *Дней прошлых* гордые *следы…* (Воспоминания в Царском Селе. 1829);

Прости, беспечный мир полей И легкокрылые забавы Столь *быстро улетевших дней!* (Простите, верные дубравы!.... 1817);

Узнай любовь, неведомую мне, Любовь надежд, восторгов, упоенья; И *дни* твои полетом сновиденья Да *пролетят* в счастливой тишине! (Разлука. 1817);

Часы любви, *часы* похмелья По-прежнему ль *летят* на зов Свободы, лени и безделья? (Из письма к Я.Н. Толстому. 1822);

Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит – *Летят за днями дни*, и каждый час уносит Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем Предполагаем жить, и глядь – как раз умрем… (Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит… . 1834).

ВРЕМЯ участвует в разного рода действиях и занятиях, оказывает воздействие на людей и предметы:

Уж пасмурный *декабрь* на русские луга *Слоями расстилал* пушистые снега… (К Овидию. 1821.);

Грядущие *годы таятся* во мгле; Но вижу твой жребий на светлом челе (Песнь о вещем Олеге. 1822);

Уж десять лет ушло с тех пор - и много Переменилось в жизни для меня, И сам, покорный общему закону, Переменился я – но здесь опять *Минувшее* меня *объемлет* живо, И, кажется, вечор еще бродил Я в этих рощах… (… Вновь я посетил… 1835).

ВРЕМЯ может переживать *эмоциональные состояния*:

Везде со мною образ твой, Везде со мною призрак милый: Во тьме *полуночи унылой*, В часы денницы золотой… (Послание Юдину. 1815);

Одна ты наводишь унылую тень, Одна ты печалишь *ликующий день*… (Туча. 1835);

О страх! о *грозны времена*! (Воспоминания в Царском Селе. 1814).

ВРЕМЕНИ как человеку приписываются *физиологические и психологические свойства и качества:*

В круг любовника седого Девы скачут и поют; Он у *времени скупого* Крадет несколько минут… (Гроб Анакреона. 1815);

… в наш *премудрый век* Едва ли Шаликов не вредный человек (Послание цензору. 1822);

Давно б на Дерптскую дорогу Я вышел утренней порой И к благосклонному порогу Понес тяжелый посох мой, И возвратился б, оживленный Картиной *беззаботных дней*, Беседой вольно-вдохновенной И звучной лирою твоей… (К Языкову. 1824);

В *нескромный час* меж вечера и света, Без матери, одна, полуодета, Зачем его должна ты принимать? (Простишь ли мне ревнивые мечты… 1823).

Движение ВРЕМЕНИ представляется А.С. Пушкиным образами *текущей или остановившей свой бег воды*:

Протекшие лета мелькают пред очами, И в тихом восхищенье дух… (Воспоминания в Царском Селе. 1814);

Играйте, пойте, о друзья! Утратьте *вечер скоротечный*; И вашей радости беспечной Сквозь слезы улыбнуся я… (Друзьям. 1816);

Приветствую тебя, пустынный уголок, Приют спокойствия, трудов и вдохновенья Где *льется дней* моих невидимый *поток* На лоне счастья и забвенья… (Деревня. 1819);

И к пальме пустынной он бег устремил, И жадно холодной струей освежил Горевшие тяжко язык и зеницы, И лег, и заснул он близ верной ослицы – И многие *годы* над ним *протекли* По воле владыки небес и земли… (Подражание Корану. IX. 1824);

Я возмужал среди печальных бурь, И *дней* моих *поток*, *так долго мутный* Теперь *утих дремотою* минутной И отразил небесную лазурь… (Я возмужал среди печальных бурь… 1834);

Мой путь уныл Сулит мне труд и горе *Грядущего волнуемое море*, Но не хочу, о други, умирать: Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать… (Элегия. 1830).

Не менее интересно представление *ВРЕМЕНИ* русским поэтом в образе *пространства*:

Его стихов пленительная сладость Пройдет *веков* завистливую *даль*… (К портрету Жуковского. 1818).

Таким образом, многочисленные примеры наглядно показывают, что в индивидуальной концептосфере А.С. Пушкина концепт *время* наделяется, в основном, *антропоморфными* признаками, несколько реже - признаками *воды* и в единичном случае – *пространственной* характеристикой.

О.В.Студенова
Воронеж

Языковые средства репрезентации концепта *дорога* в русской художественной картине мира XIX – XX веков

Слово «дорога» вызывает у носителей русского языка различные ассоциации. Они широко представлены в микротекстах, содержащих описание дороги. В контексте значение данной лексемы обогащается, приобретает дополнительные семантические признаки.

Объектом анализа послужили тексты, относящиеся к двум хронологическим периодам: XIX и XX векам. Микротексты со словом «дорога», относящиеся к этим двум эпохам, имеют свои особенности.

Цель данной статьи – выявить и проанализировать языковые средства, с помощью которых в восприятии путешествующего человека создается образ дороги.

Для девятнадцатого столетия были характерны либо пеший способ передвижения, либо путешествие на лошади, и это определяет лексический состав микротекстов, обозначающих движение в анализируемых произведениях. Если говорить о живых существах, передвигающихся по дороге, то здесь будут присутствовать следующие существительные: *странники, путники, охотники* - то есть слова, называющие людей по роду деятельности и, соответственно, по цели передвижения. Если характеризовать средства передвижения, то здесь можно привести такие номинации, как *экипаж, телега, почтовая тройка* (передвигающиеся по наземной дороге) и *корабль* (движется по водному пути):

По обеим сторонам дороги торчали голые черные камни; кой-где из-под снега выглядывали кустарники, но ни один сухой листок не шевелился, и весело было слышать среди этого сна природы фырканье усталой ***почтовой тройки*** *и неровное побрякивание русского колокольчика* (М. Лермонтов).

Фрегат *взберется на голову волны, дрогнет там на гребне, потом упадет на бок и начинает скользить с горы*… (И. Гончаров).

Самыми типичными элементами дорожного пейзажа в текстах XIX века являются ландшафтные зарисовки (*лес, поле, горы, реже* - *море*), также встречаются обобщенные картины (*простор, горизонт, необитаемые*

страны), картины неба (*облака, солнце, месяц*), более мелкие детали (*расселина, полынь*). Кроме того, особенности ландшафта подчеркивают глаголы движения, например: *подниматься, спускаться, пересекать, скользить*. Они показывают, что движение совершается не по ровной местности, а постоянно встречает какие-либо препятствия.

Человек, едущий или идущий по дороге, испытывает разнообразные чувства или переживания, что, как правило, мотивируется наблюдаемой картиной. Например:

*И точно, **дорога опасная**: направо висели над нашими головами груды снега, готовые, кажется, при первом порыве ветра оборваться в ущелье; узкая дорога частию была покрыта снегом, который в иных местах проваливался под ногами* (М.Ю.Лермонтов).

*Телега спускается с кручи: внизу плотина широкая и широкий ясный пруд, сияющий, как медное дно, перед солнцем; деревья, избы рассыпались на косогоре; как звезда, блестит в стороне крест сельской церкви; Боже! Как ты **хороша** подчас, **далекая, далекая дорога**!* (Н.В. Гоголь)

Приведённые примеры показывают, что наблюдаемые человеком картины природы вызывают у него различные ощущения и чувства. Это может быть и ощущение опасности, и чувство восторга, восхищения - в зависимости от особенностей наблюдаемого пейзажа.

Анализ художественных микротекстов двадцатого столетия позвол сделать следующие наблюдения. Поскольку в двадцатом веке появились новые виды транспорта, впечатления от дорожных картин стали иными. В микротекстах используются существительные, характеризующие людей определенных профессий, например: *путники, эфиролазы, космонавты*; в составе транспортных средств будут присутствовать *машины, самолеты, ракеты*. В текстах XX века употребляются новые глаголы перемещения. Описание пейзажа может подсказать профессию движущегося человека.

В суету городов и в потоки машин
Возвращаемся мы – просто некуда деться!
*И спускаемся мы **с покоренных вершин**,*
*Оставляя **в горах**, оставляя в горах свое сердце*.

(В. Высоцкий)

*Через четверть часа Ванюшка посмотрел вверх. Теперь **вода** над головой была совсем светлая. Ванюшка видел перед собой **водоросли,** зеленоватые и бурые. Глядя на эти разнообразные узорчатые растения, можно было подумать, что их создал художник…*(А. Беляев).

Если характеризовать картины природы, которые наблюдает путешествующий человек, то можно выявить описания фрагментов ландшафта, характерные для дорожного пейзажа, например: *деревеньки, телеграфные столбы, деревья*. Встречаются и более общие картины: *поле, лес*. Это наиболее характерные дорожные зарисовки пейзажей:

*Дорога шла то **лесом**, то открытыми **полями*** (Б.Пастернак).

А машина мчала, мчала. Мелькали побеленные ***хаты, телеграфные столбы, деревья*** (А.Филев).

Кроме того, в исследуемом материале выявляются описания пейзажей, не столь характерные для придорожного ландшафта. Например, *море, тайга, перевал; острова, окаемки гор, обрыв*. Здесь представлены нетрадиционные дорожные картины, которые появляются в поле зрения человека, находящегося на каком-либо виде транспорта:

Тропинка шла вдоль прибрежного ***обрыва****, извиваясь в тени столетних маслин.* ***Море*** *иногда мелькало между деревьями, и тогда казалось, что, уходя вдаль, оно в то же время поднимается вверх спокойной, могучей стеной* (А.Куприн).

Летим *на восток. Под нами* ***море****. Огромные сжатые ветром поля льдов застыли, упираясь в берег. За нами в лучах солнца блестит* ***вода****. И где-то уже совсем недалеко видны расплывчатые* ***силуэты островов*** (О.Федосеев).

Также можно выявить пейзажные картины, встречающиеся весьма редко. Это либо пространство, чуждое наземной дороге (*облака, небо*), либо детали, воспринимаемые человеком индивидуально (*шиповник, изгороди, пурга, дым*).

На сумеречном просвете ***неба*** *темнели крыши и* ***облака****; дремали* ***изгороди, огороды, шиповник, сады*** *и нежно видимая* ***дорога*** (А. Грин).

Через горы, реки и долины,
Сквозь ***пургу, огонь и черный дым***
Мы вели машины,
Объезжая мины,
По путям-дорогам фронтовым.
(Б. Ласкин)

Существуют и более общие фрагменты, дающие представление об окружающем пейзаже. Примечательно, что такая реалия, как *космос* может восприниматься только космонавтом. Не случайно «путешественников по космической дороге» обозначают слова *космонавт*, *эфиролаз*, метафорическое словосочетание *хозяин земного шара*, а средства транспорта - *ракета, космический корабль*:

Движение ***ракеты*** *то ускоряется, то замедляется в результате цепких объятий нашего земного спутника. Луна не хочет отпускать нас от себя* (В. Волков).

Итак, Юрий мчится со скоростью, близкой к двадцати восьми тысячам километров в час. Под ним поблескивают темным металлом ***океаны****, в размывах облаков видны* ***континенты****. Он чувствовал себя* ***хозяином земного шара*** (Л. Обухова).

Анализируя примеры из текстов XX века, можно сформировать еще одну смысловую группу - «Восприятие». В эту группу вошли слова

(преимущественно глаголы), называющие мысли, чувства, переживания, ощущения странствующего человека. Путешественник наблюдает окружающие его картины природы, панорамные пейзажи, и у него формируется особое восприятие действительности. Самые типичные глаголы восприятия – это *видеть, смотреть, замечать*. Данные слова характеризуют только способ восприятия, они нейтральны. Но встречаются глаголы и словосочетания, подчеркивающие особенности наблюдения. Например: *осмотреться (вокруг), казаться, любоваться*. Данные глаголы указывают, как осуществляется наблюдение, какие эмоциональные оттенки здесь присутствуют. В текстах также встречаются развернутые словосочетания, являющиеся показателем индивидуального восприятия. Они достаточно редки и эмоционально насыщены. Например, *щурить глаза от удовольствия*. Вот контекст этого словосочетания:

*Отправился дальше. **Глаза щурю от удовольствия**. Если бы не лыжи, наверное, затанцевал бы. Никогда не думал, что придется дотянуться до **радуги**. Да не какой-нибудь, а таежной, морозной, еще и с солнышком в утайке* (С. Олефир).

Проанализировав микротексты XIX и XX веков, изображающие придорожный ландшафт, можно прийти к выводу, что концепт *дорога* объективируется посредством следующих лексико-семантические групп: субъекты передвижения, глаголы перемещения, элементы рельефа и окружающего ландшафта, глаголы восприятия. Слова и словосочетания, входящие в состав этих групп, обладают различными особенностями: могут быть нейтральными или стилистически окрашенными, часто употребляться в речи или, напротив, встречаться достаточно редко. Выделенные лексико-семантические группы свидетельствуют о многогранном восприятии дороги носителями языка и подчеркивают особенности русского романтического восприятия путешествия.

А.С.Трущинская
Воронеж

Концепт *семья* в произведениях В. Токаревой

Исследование художественного текста является одним из способов выявления структуры концепта (объектом данной работы стал концепт *семья*) Исходя из частотности объективирующих его лексем и фразеологизмов, можно описать лексико-фразеологическое поле анализируемого концепта, выделив в нём ядро, ближнюю, дальнюю и крайнюю периферию. Как указывают З.Д.Попова и И.А.Стернин, ядро поля составляют лексемы с высокой частотностью. У лексем, относящихся к ближней периферии, частотность меньше по сравнению с

ядром. Единицы дальней и крайней периферии характеризуются низкой частотностью (Попова, Стернин 2003: 125-126).

Был проведен анализ шести повестей В. Токаревой: «Маша и Феликс» (34 стр.), «Телохранитель» (53 стр.), «Хэппи энд» (60 стр.), «Можно и нельзя» (46 стр.), «Лавина» (71 стр.), «Северный приют» (58 стр.). Общая частотность лексем и фразеологизмов, относящихся к ЛФП *семья*, составила в них 1106. Это 1,5 % от общего количества слов проанализированных произведений. В таблицу частотности вошли 151 лексема и 19 фразеологизмов.

Анализ показал, что структура исследуемого поля может быть представлена следующим образом.

Ядро: *жена* - 153 , *сын* - 88, *муж* - 60, *мама* - 59.

Ближняя периферия: *дочь* - 54, *отец* - 54, *семья* - 39, *папашка* - 34, *мать* - 32, *ребенок* - 32, *дети* - 31.

Дальняя периферия: *жениться* - 14, *родители* - 13, *выходить замуж* - 12, *девочка* - 12, *рожать* - 12, *жених* - 11, *разводиться* - 11, *бросать* - 9, *теща* - 9, *аборт* - 8, *бабка* - 8, *внук* - 8, *любовница* - 8, *папа* - 8, *сестра* - 8.

Крайняя периферия: *любовник, мамаша, папаша, родить, родственники, свекровь* - 7; *бабушка, поколение, родиться, старуха (жена)* - 6; *внучка, дочка, мальчик, делать предложение, кровь (происхождение), невестка* - 5; *быть женатым, вдовец, Верка-разводушка, изменять, папочка* - 4; *беременная, беременность, близкие, брат, дом, дружить домами, зять, разрыв, расходиться, сиротка, старик (муж), фиктивный (брак)* - 3; *бездетная пара, большая Маруся (мать), братец, быть замужем, внучонок, выдавать замуж, гарем, гаремный, Дед Мороз, дедушка, деточка, женатый, измена, материнство, молодые, нарожать, неверная, невеста, нянька, от первого брака, предавать, предательство, предложение руки и сердца, предок, разведенная, ребеночек, род, родные, рождение, свободна, сыночек, холостой* - 2; *безотцовщина, беременная баба, братик, братья, брачный аферист, быть вместе, в роду, верность, ветка, внуки, входить в семью, вынашивать ребенка, высокородие, гаремность, гнездо, голубая кровь, двукровка, дедок, делать ребенка, дальний родственник, делать ребеночка, дитяти, домашние, дядя, ждать ребенка, жениться, жениться по любви, забеременеть с воздуха, законный брак, звать (замуж), золовка, из поколения в поколение, как брат брата, любовь (дочь, муж), мамочка, мамсик, матушка, младшая дочь, моногамный, мужчины (муж и сын), наследник, неполная семья, одиночество, оставаться одной, отсутствие мужчины в доме, племянница, по мужской линии, полукровка, потомство, прабабка, предавать, развод, размножаться, разъезжаться, регистрировать брак, регистрироваться, родной человек, родственник, родственница, родственное, роды, свадьба, сватовство, свободная любовь, свои, семейная жизнь, семьянин, сиротство, сноха, собираться замуж, старики, старшая (дочь),*

сходиться, ухаживания, уходить без загса, фиктивное замужество, хозяйство, чада - 1.

Таким образом, можно сделать вывод, что в ядро входят лексемы, обозначающие близких родственников, состоящих в кровном родстве и в родстве, основанном на брачных отношениях. Лексема *семья*, которая является названием ЛФП, входит в ближнюю периферию. Можно также отметить, что в ядро входит лексема *мама*, а *отец* – в ближнюю периферию. Проанализировав ядро, можно предположить, что отношения между женой и мужем в рассматриваемых произведениях В.Токаревой актуальны так же, как и отношения между матерью и сыном. Лексемы и фразеологизмы, относящиеся к периферии, называют менее значимые для В. Токаревой понятия.

Лексемы, относящиеся к исследуемому полю, могут входить в состав сравнений. В анализируемых произведениях В. Токаревой общее количество предложений, включающих сравнения с лексемами, относящимися к ЛФП *семья*, составляет 17. Больше всего сравнений (12) с лексемами *ребенок*, *младенец*, *дитя*. Взрослых людей сравнивают с детьми *(Феликсу казалось, что без Нины он беспомощен, как ребенок без матери)*, с их внешностью *(К ней подошел врач лет сорока, толстый, с большим ртом, как у младенца)*, характером, поведением *(Оказывается, алкоголизм – это болезнь воли, и значит, волю надо держать под кнутом, как скота, а не уговаривать, как капризного ребенка)*.

Из сравнений можно вывести когнитивные признаки, которые они выражают.

Повесть «Маша и Феликс».

- Ребенок без матери беспомощен, несамостоятелен.

1. Феликсу казалось, что без Нины он беспомощен, как ребенок без матери (с. 31).

- Ребенок – предмет ответственности родителей.

2. Маша и Феликс чувствовали за него ответственность, как за ребенка, которого они не родили (с. 20).

Повесть «Телохранитель»

- От ребенка может отказаться мать. Ребенок, от которого отказалась мать, воспитывается в детдоме.

3. Она походила на детдомовского ребенка, от которого отказалась непутевая мамаша (с.78).

- У младенцев большой рот.

4. К ней подошел врач лет сорока, толстый, с большим ртом, как у младенца (с.59).

- Между братом и сестрой нет романтических отношений.

5. Просто ляжем и уснем, как брат с сестрой (с.83).

Повесть «Хэппи энд»

- Беременные женщины полные.

6. За соседним столом сидел народный и заслуженный, толстый, как беременная баба, волосы сальные (с.118).

- У маленькой, хрупкой, как Дюймовочка, дамы должен быть такой же маленький, хрупкий кавалер.

7. Изысканный хрупкий мальчик, похожий на жениха Дюймовочки – принца эльфов (с.127).

- Ребенок капризничает, его нужно уговаривать.

8. Оказывается, алкоголизм – это болезнь воли, и значит, волю надо держать под кнутом, как скота, а не уговаривать, как капризного ребенка (с.135).

- Детская радость выражается очень эмоционально.

9. Кислюк обрадовался, как ребенок, а Кислючиха вроде и не заметила (с.152).

- Ребенок легкий, мало весит.

10. Приподнял ее под мышки, как ребенка (с.155).

- Брат с сестрой внешне похожи.

11. Иван обратил внимание, что дети во дворе похожи друг на друга, как братья и сестры: смуглые, курчавые, большеглазые (с.144).

Повесть «Можно и нельзя»

- Ребенок, избалованный вниманием и любовью взрослых, становится непослушным.

12. А Марианна, с широкими плечами, в декольте и накидке из белых перьев, метала в себя рюмки, становилась шумная, оживленная, немного вульгарная, как залюбленный ребенок, распущенный от чрезмерной любви взрослых (с.174).

- «Непристойные» дети остаются в семье, в которой они воспитывались.

13. Не купят – тоже хорошо, картина останется с ним, как непристойное дитя. Этих «детей» скопилось у него в мастерской, хоть складывай штабелями (с.178).

Повесть «Лавина»

- Между женихом и невестой устанавливаются такие же близкие отношения, как между мужем и женой.

14. Он обладал ею спокойно и уверенно, как своей невестой, которая еще не жена, но и не посторонняя (с.228).

- Дети наивны. У них гладкие и миловидные лица.

15. Она и сейчас была табуретка – с гладким миловидным лицом, сохранившим наивное выражение детства. Этакий переросший ребенок (с.206).

Таким образом, в сравнения вошли следующие лексемы: *ребенок, младенец, брат, сестра, беременная баба, дети, дитя, жених, мать.* В сравнениях лексемы приобретают дополнительные признаки, которые отсутствуют в словарных дефинициях.

Попова, З. Д., Стернин, И. А. Очерки по когнитивной лингвистике / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – 3-е изд., стереотип. – Воронеж: Истоки, 2003. – 192 с.

Токарева, В. С. Маша и Феликс: Повести и рассказы / В. С. Токарева. – М.: ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1999. – 512 с.

А. А. Беловодская
Вильнюс

Пародия как «иная» форма восприятия мира

Пародия (греч.para – «рядом», odie – «пение», т.е. «рядоположенное пение, второй голос» - так расшифровывает этот термин Григорий Амелин) известна со времен классической литературы Древнего мира. Один из самых ранних среди дошедших до нас образцов западноевропейской пародии - комическая поэма «Батрахомиомахия», повествующая торжественным гомеровским гекзаметром о войне мышей и лягушек - датируется концом VI – началом Vв. до н.э. По одной из версий, автором этой поэмы, пародирующей не только высокий эпический стиль, но и «причины и перипетии Троянской войны», был сам Гомер (1). По другой версии, ее автором, равно как и «зачинателем пародии» в древнегреческой литературе, считается живший во второй половине VI в. до н.э. эфесский поэт Гиппонакт, отличительной чертой творчества которого, по мнению исследователей, была «издевка над всеми общественными и литературными нормами» (2). Как бы то ни было, пародия, будучи «пением рядом», на протяжении веков остается «верной» спутницей литературного процесса, традиционно считаясь «орудием борьбы» с устаревшими литературными формами: «…каждая последующая эпоха сводит литературные счеты с предыдущей, снижая ее образ комическим подражанием» (3).

Немного «младше» самой пародии первые из дошедших до нас работ по её теории. Ещё в I в. н.э. Квинтиллиан в своем «Наставлении ораторам» (4), подведя итог сложившимся к его времени представлениям о пародии, охарактеризовал ее как **риторический прием, отличительными чертами которого является, во-первых, подражание (имитация) написанному произведению и, во-вторых, способность вызывать смех.** Это же определение пародии можно встретить и в современных словарях

литературоведческих терминов. Сравним: Пародия - «комическое **подражание** художественному произведению или группе произведений» (5), «**целью которого служит осмеяние** литературного направления, жанра, стиля, манеры писателя, отдельного произведения» (6).

Не менее важной представляется еще одна функция пародии – «высмеиваться может как неподобающий стиль, так и **недостойная действительность**» (7). Иначе говоря, пародия может быть определена как «иной» взгляд не только на конкретный текст, но и на мир в целом, а относительно объекта пародии можно различать так называемые «пародичность» и «пародийность», т.е. пародийную форму и пародийную функцию [термины введены Ю. Тыняновым, (8)]. При пародийности объектом осмеяния пародии служит «первичный текст»: «Это квазицитация текста с целью его осмеяния», определяемая как «собственно пародия» (9). При «пародичности» произведение направлено не на «пародируемое» произведение (и тем более не «против» него), а на **объекты вне текста**: «Когда какое-то известное произведение (чем известнее и популярнее - тем лучше) берется в качестве «макета» для создания другого произведения, чаще всего комического и сатирического (например, «стихового политического фельетона») - тогда и возникает пародичность» (10). Пародичность, таким образом, выходит за границы литературного пространства и многими исследователями выделяется как явление, имеющее собственный термин [напр. «перепевы» у Е. Гальпериной (11)] и отличающееся от пародии.

Однако сегодня вопрос о том, что считать пародией, остается открытым, ибо термин «пародия» употребляется как никогда часто, но подразумеваются под ним весьма разнородные явления, далеко не обязательно относящиеся к собственно литературному процессу. Как пример можно привести работы группы художников «Синие Носы», по материалам газеты «Новые Известия», входивших в «пятерку самых заметных художников сезона 2003 года»: «Они по принципу ОСП: пародируют все и вся – то политиков (надевают маску Путина и пускаются в пляс – проект «Ребята с нашего двора»), то своих же коллег (имеется в виду пародия на человека-собаку Кулика)» (12).

В то же время в современных исследованиях культуры постмодерна существование **пародии как подражания с целью осмеяния** вообще ставится под сомнение (Р.Пойриер, Джеймисон). Появляется пастиш (от итал. pasticcio - опера, составленная из кусков других опер; попурри), определяемый как «нейтральная практика... подражания без каких-либо скрытых пародийных намерений, с ампутированным сатирическим началом…» (13). Что же сегодня принято называть пародией? Остановимся на этом подробнее.

XX век пережил настоящий бум увлечения пародией. И если начало XX века, столь богатое различными литературными направлениями,

течениями и школами, обменивавшимися пародиями друг на друга, было временем расцвета этого жанра, то в конце XX века пародия проявилась практически во всех областях человеческой деятельности, будь то рафинированное творчество, рассчитанное на избранную аудиторию, массовая культура или даже Mass Media.

Так, обращаясь за примерами пародий к области СМИ, можно упомянуть очень популярную в Литве еженедельную передачу «Dviračio žinios», которая является пародией на новостные передачи и выходит в эфир сразу после выпуска вечерних новостей. По своей структуре она аналогична официальным новостям – передаче предшествует анонс важнейших событий, затем торжественным «голосом за кадром» объявляются имена ведущих, новости сопровождаются «репортажами» с места событий, «интервью» с участниками сюжетов и комментариями известных «политических деятелей», которых играют актёры. Заканчивается программа «прогнозом» погоды.

Пародийный эффект достигается при помощи ряда приемов: во-первых, обыгрывается название передачи - «Dviračio žinios», что дословно можно было бы перевести как «Велосипедные Новости». Видимо, здесь подразумевается известное и в литовском, и русском языках выражение «изобретать велосипед» - «išradinėti dviratį», то есть «придумывать то, что давно известно», а значит, новостью не является. Сами же новостные сюжеты заменяются здесь специально разыгранными сценками, что, безусловно, пародийно подчёркивает существующую и в официальных новостях определенную долю режиссуры. Пародийный эффект создается также благодаря контрасту, возникающему из-за несоответствия вызывающих нарядов ведущих строгой обстановке новостной программы и самим способом передачи информации (эмоциональность, субъективность – вопреки общепринятому требованию к объективному тону новостей).

Что касается массовой культуры, то достаточно взглянуть на российскую эстраду, чтобы увидеть огромное количество «пародистов», подражающих уже не только известным представителям культуры или политики, но и своим же «братьям по цеху» (пародии на Евгения Петросяна, на Юрия Стоянова и Илью Олейникова, именуемых «главными пародистами страны» (Комсомольская правда, 21.11.2005)). Заметим, что чаще всего в таких «пародиях» не ощущается того столкновения интенций (голосов), которое, по Бахтину, является основополагающим принципом пародии, позволяющим отличать ее от ряда смежных с ней типов «двуголосого слова» - стилизаций, подражаний и т.п.: в пародии «слово становится ареною **борьбы** двух интенций» (14). Именно «борьбу», «враждебность» бахтинская традиция изучения пародии называет главной характеристикой пародийной задачи, независимо от того, является ли объектом нападения текст-источник или некий феномен вне текста.

Принимая теорию Бахтина в качестве опорной точки при анализе феномена пародии в современной культурной ситуации, мы можем отнести эстрадную «пародию» к тому типу «двуголосого слова», что у Бахтина именуется «стилизованным сказом», когда «авторское слово обрабатывается так, чтобы ощущалась его характерность или типичность для определенного лица, для определенного социального положения, для определенной художественной манеры». При этом «авторская интенция, проникнув в чужое слово и поселившись в нем, не приходит в столкновение с чужой интенцией, она следует за ней в ее же направлении, делая лишь это направление условным» (15).

Эстрадный стилизованный сказ путем «выпячивания» некоторых отличительных черт манеры поведения, разговора и т.п. особенностей определенного лица, как и пародия, стремится вызвать смех зрителя, но вряд ли этот смех можно назвать пародийным осмеянием. Диалектика пародийного смеха гораздо сложнее, это не просто смех-развлечение. Так, Ю. Тынянов отмечал, что пародия отнюдь не обязательно предполагает комизм, но может пользоваться гораздо более тонкими, ироничными и лукавыми формами обработки литературного материала, а в пределе и вовсе не быть смешной: «представление о пародии как о комическом жанре чрезмерно сужает вопрос и является просто нехарактерным для большинства пародий» (16).

В этой связи еще одним знаковым для нашего времени произведением можно назвать постоянно звучащее сегодня на «Русском радио» «произведение» Максима Галкина «Шапка Красная», которое представляет собой смесь разнообразных приемов – от стилизованного сказа (использование манеры разговора Ренаты Литвиновой и Владимира Жириновского) до так называемого «текстового ремикса» (термин одного из идеологов ОСП-студии Каганова) популярной детской песенки из к/ф «Про Красную Шапочку» в сочетании с «пересказом» этой сказки.

В отличие от двуголосого слова пародии с четкой противопоставленностью интенций здесь наблюдается хаотическое многоголосие, своеобразный «коллаж» из разнородных фрагментов нескольких текстов, без какого-либо четкого противопоставления интенций, что, если опираться на определение пародии М.Бахтина, не позволяет отнести данное проиведение к разряду пародий. Вероятнее всего, данный текст можно отнести к пастишу, как и целый ряд подобных ему и очень популярных на юмористических порталах интернета «произведений», представляющих собой «мозаику» из разнородных «прецедентных» текстов (напр. «Подводная одиссея команды Муму», http://www.rushumor.com/stories/756).

На тех же юмористических порталах можно обнаружить еще один заслуживающий внимания вид текстов, ибо он является преобладающим в разделах, именуемых «Пародии». На первый взгляд, эти тексты тоже можно определить как пастиш, ибо они вообще не направлены на какой бы то ни было объект, а представляют собой «паразитирование» на форме какой-либо всем известной популярной песни, причем содержание таких переделок далеко не всегда мотивируется содержанием источника. Как пример можно привести целый ряд «переделок» всем известной песни «Как упоительны в России вечера».

Примечательно, что во всех встреченных нами переделках этой песни обыгрывается тема алкогольной зависимости, поводом к чему, очевидно, послужила многозначность включенного в название песни глагола «упиться» (1. напиться до пресыщения, допьяна. 2. насладиться чем-н.) – например:

*Как **упоительны** rave-party до утра,*
Тусовка, экстези и танцы до упада…
Еще один перепев той же песни:
*Как **отвратительно** в России по утрам!*
Похмелье голову корежит, просто муки!
И в голове стучат мучительные звуки
Как отвратительно в России по утрам!..

Здесь обыгрывается тема похмелья, причем на семантическом уровне игра выражается через противопоставление слов со значением состояния: «упоительны» (от «упоительный» – вызывающий состояние упоения, восхищения) и «отвратительно» (от «отвратительный – вызывающий отвращение). Однако далеко не всегда содержание переделок популярных песен как-то мотивируется содержанием источника. Так, целый ряд переделок самых разных популярных песен посвящен теме «зависания» Windows:

А я теряю WINDOWS
И разбиваю компик… (по форме песни группы «Корни» «Я теряю корни»);

Винд! Загружал я Винд, а он всё виснет …(в основе - песня «Bell» из мюзикла по книге В.Гюго «Собор Парижской богоматери»);

Знаю, напрасно я WINDOWS ломаю, Он скоро заглючит опять… (на основе песни А. Руссо «Знаю, что скоро тебя потеряю…») и т.д.

К этому же типу текстов-«переделок» можно отнести и так называемые «контркультурные» сказки, когда «переделки» создаются на основе известных всем сказок, причем их темы, как и у песен, тоже весьма ограничены – алкогольная, наркотическая либо компьютерная зависимость, секс, и т.п. (например, тема некрофилии в «Сказке о спящей царевне», тема наркомании – в «Аленьком цветочке»).

Однако заметим, что подобные переделки песен и сказок, как будто лишенные какой - либо социальной направленности и сатирического начала, тем не менее отражают определенный способ восприятия мира,

своеобразный протест по отношению к общепринятой системе ценностей, заключенной в тех же привычных сказочных образах, на которых принято воспитывать подрастающее поколение. Здесь столкновение голосов представлено в виде столкновения культуры и контркультуры, суть которого определяется идеологами КК следующим образом: «Если культура есть совокупность знаний и навыков, позволяющих человеку быть полноправным членом общества, то контркультура должна быть совокупностью знаний и навыков, позволяющих эффективно противопоставлять себя обществу. Весь вопрос в том, культуру КАКОГО общества мы будем считать основной - ту, которая реально преобладает в народных массах, или ту, которую показывают по телевизору и пропагандируют в СМИ… В любом случае культура - это костыли, на которых тебя с детства научили ходить, дабы ты не отличался от медленно ходящих сверстников …. А КК - это отсутствие вообще всех костылей и рамок, всех определений и любой классификации – ЭТО СВОБОДА - свобода внутри нас, когда человек САМ решает, все решает САМ - быть или не быть, бить или не бить, жить или не жить... В наши дни контркультура воспринимается как форма протеста, как собственный стиль жизни, находящийся в оппозиции к господствующему, как нетрадиционные или антитрадиционные формы художественного самовыражения» (17).

Когнитивный анализ подобных текстов, который позволил бы выявить лежащую в их основе картину мира и ценностные установки, требует особой статьи, однако сказанного выше достаточно, чтобы заметить, что если так называемая «пародия массовой культуры» лишена какого-либо противостояния голосов и часто представляет собой игру без какой-либо социальной либо идеологической подоплёки, то контркультурные тексты, при внешней «бесцельности», оказываются агрессивными и направленными против всей общественной системы, где каждый подчиняется тем или иным законам. Поэтому вряд ли их можно отнести к лишенному социальной направленности и сатирического начала пастишу. Заключенная в этих текстах враждебность и агрессивность позволяет говорить о них как о пародии, когда объектом нападения оказывается не конкретный текст, не конкретная идея, а целая система строения мира с ее ценностными установками и общественными устоями.

Говоря о противостоянии культуры и контркультуры, нельзя не вспомнить работу М. Бахтина о Франсуа Рабле, которая была признана «революционной» для своего времени [см. бахтинская оппозиция «народная культура» — «официальная культура» Средневековья, а также исследование понятия «средневекового карнавала» как пародии на обычную жизнь (18)]. Однако сам Бахтин отмечал, что «карнавальная пародия очень далека от чисто отрицательной и формальной пародии нового времени» (19). Если пасхальный смех карнавальной пародии Средневековья - это «способ раскрепощения, освобождения человека от пут каких-либо норм, от навязанной идеологии», то в новое время пародия

приобретает иные черты, становясь орудием противостояния довлеющим стереотипам той или иной эпохи.

С этой точки зрения, интересным представляется рассмотреть еще один мотив, лежащий в основе создания пародий так называемыми «иными» - «великими еретиками» [термин взят у С.Зенкина (20)]- мотив борьбы с Творцом и его творением: «Пинать, дразнить, язвить тебя, о человек, тебя, хищная тварь, тебя и твоего Творца, за то, что породил такую скверну, лишь в этом суть моей поэзии», - так писал о своем «творчестве» один из «великих еретиков» XIX века «граф де Лотреамон», или Изидор Дюкасс, открытый публике сюрреалистами в 1919 году (21). Здесь пародия предстает уже «не в привычном противоборстве новых художественных форм с отжившими, **а в бунте против самого принципа формы, в борьбе за уничтожение формы как таковой…**

Дюкассу совершенно безразлично, что именно он пародирует. С любопытством ребенка и беспощадностью вивисектора он коверкает и вспарывает не только штампы массового сознания, но и выстраданные мысли французских моралистов, с холодным энтузиазмом потешается как над обыденным здравым смыслом, так и над разумным человеческим духом, над классикой и над романтикой, над наукой и над философией, над любым автором, любым произведением, над всеми культурными формами, и причина заключается в том, что его реакция – это реакция неприятия любого культурного феномена и любого чужого слова просто за то, что они – чужие, готовые, экзистенциально не пережитые, за то, что они авторитарны и, отвердев в стереотипе, воплощают и навязывают чей-то *чужой* образ мира, а значит – таящуюся в нем чужую волю, чужую силу и чужую власть» (22).

Сравним эту характеристику творчества Изидора Дюкасса с приведенным ранее манифестом современных «контркультурщиков» - хотя их разделяет несколько веков, суть осталась той же: это не борьба нового с отжившим себя старым, не разрушение во имя созидания более совершенного (хотя не ясно, требует ли истинная эволюция полного разрушения всего, что было ранее), а борьба с любыми авторитетами, даже если этими авторитетами являются общечеловеческие ценности – истина, добро и красота. Происходит десакрализация идеалов, и при этом на место разрушенного идеала не предлагается ничего более достойного, только Я, которое все решает само и находится вне любой системы ценностей - происходит процесс «атомизации» общества. Таким образом, пародирование как прием контркультурного противостояния, строится, как и полагается пародии, на столкновении интенций, причем здесь «чужое слово» выступает уже как Логос, включающий в себя всё – и систему идей, и форму их выражения.

Однако такая пародия, разрушающая, но не строящая, уже не может рассматриваться как орудие эволюции, то есть теряется один из основных мотивов, оправдывающих создание пародии. Пародия превращается в «защитный механизм десакрализации», описанный психологами и

возникающий, по их наблюдениям, «когда люди чувствуют себя обманутыми и полагают, что их жизнь и жизнь окружения течет по разным законам (одни нормы для себя, а для других – другие)» (23). И как подверждение этой современной психологической теории можно привести слова Лотреамона, иронически признающегося в своей боязни встретить идеал, ибо легче не верить в идеалы, чем, несмотря ни на что, сохранять веру: «… о вы, таинственные земные недра, вы, небесные духи, о ты, необъятная вселенная, и ты, Боже, щедрый творец ее, к тебе взываю: покажи мне хоть одного праведного человека!.. Но только прежде приумножь мои силы, не то я могу не выдержать и умереть, узрев такое диво, - случается, еще и не от такого умирают» (24).

Итак, всё выше сказанное позволяет утверждать, что сегодня под термином «пародия» скрывается целый ряд разнородных явлений, и их изучение требует «синтетического» подхода, которым может стать когнитивный анализ. При этом утверждения ряда исследователей о «смерти» пародии в эпоху постмодернизма и замещении её тем, что называют «пастиш», не представляются обоснованными, ибо наряду с теми текстами, которые при ближайшем рассмотрении оказываются действительно лишенными «пародийного намерения», существует огромное количество «вторичных» текстов, в основе которых лежит то враждебное «столкновение голосов», которое, по Бахтину, является отличительным признаком пародии. И хотя традиционные литературные пародии, направленные на конкретные литературные тексты никуда не исчезли, а лишь ушли со всеобщего обозрения на менее популярные сайты, чаще всего предназначенные для узкого круга знатоков этого жанра (25), пародия сегодня гораздо чаще выступает как «иная» форма восприятия мира, направленная против сложившихся в определенной культуре способов мировосприятия и миропонимания, отлитых в определенные формы.

---

1. История всемирной литературы: в 9 т. Т.1 – М., 1983. С.329
2. Там же. С.337
3. Цитируется по http://www.krugosvet.ru
4. Квинтилиан Марк Фабий. Воспитание оратора, Institutio oratoria. Кн.IX
5. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. С.268
6. Словарь литературоведческих терминов. - М., 1974. С. 259-260
7. Цитируется по http://www.krugosvet.ru
8. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. - М., 1977, цитируется по http://deja-vu4.narod.ru/Parodia.htm
9. Слышкин Г.Г. Произведения смеховых жанров как поле исследования текстовых концептов, цитируется по ttp://www.vspu.ru/~axiology/index.htm
10. Цитируется по http://www.nlo.magazine.ru/scientist/1.html

11. Гальперина Е. Пародия/ Литературная энциклопедия в 11 томах, 1929-1939, цитируется по http://slovari.yandex.ru
12. Цитируется по http://www.newizv.ru/print/27960
13. Цитируется по http://infolio.asf.ru/Philos/Postmod/pastish.html
14. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. - Киев, 1994, цитируется по http://www.vehi.net/dostoevsky/bahtin
15. См. там же.
16. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. - М., 1977, цитируется по http://deja-vu4.narod.ru/Parodia
17. Цитируется по http://ricn.ru/interviews/material/6142/
18. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Любое издание
19. См. там же
20. Зенкин С. Жития великих еретиков (фигуры иного в литературной биографии)// (Иностранная литература. - М., 2000, № 4
21. Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона – М., 1998. Часть II, 4.
22. Косиков Г.К. «Адская машина» Лотреамона // Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона – М., 1998. С. 7-80.
23. Цитируется по http://irbis.asu.ru/mmc/demina/glossary.ru.shtml#desacral
24. Цитируется по http://www.edit.muh.ru/NPAPER/st19.htm
25. http://www.interlit2001.com/master-class-1-3.htm

А.Л.Савченко
Воронеж

«Американская мечта» в интерпретации Р.П.Уоррена

Творческое наследие Р.П.Уоррена-критика представлено несколькими сборниками литературно-художественных статей, однако профессиональным критиком он себя не считал, воспринимая этот род деятельности как второстепенный.

В интервью, взятом у Уоррена в 1965 г. литературоведом Ричардом Сейлом в Иельском университете (где, кстати, в 1950-х гг. Уоррен был профессором американской литературы), он утверждал, что «его критические работы были одним из способов обдумывать волновавшие его вопросы» (Уоррен 1988: 425).

Литературный критик, поясняет свою позицию Уоррен, «должен быть систематизатором, желающим полностью исчерпать объект исследования» (Там же: 425). Он должен «проанализировать произведение до самого основания» (Там же: 425), насколько это в его силах.

«Написанные мною эссе – побочная продукция, обзорная экскурсия в сфере моих основных интересов, а не самостоятельные исследования» (Там же: 425), – замечает он.

Тем не менее круг его литературоведческих интересов достаточно широк – от исследования «Поэмы о Старом Моряке» С.Т.Колриджа, мотивов поэзии Р.Фроста, романов Д.Конрада, Г.Мелвилла, Н.Готорна, М.Твена, Т.Вулфа до книги о творчестве Т.Драйзера и статей об Э.Хемингуэе, У.Фолкнере, О.Уэлти и К.Э.Портер, а суждения его глубоки и обоснованны.

Особое место в наследии Уоррена-литературоведа занимает исследование эволюции американского национального мифа, получившего название «американская мечта», о которой и пойдет речь.

Рассуждения Уоррена на эту тему можно найти во многих статьях, но особенно ясно они запечатлены в работах «Знание и образ человека» (1955), «Вестники бедствий – писатель и американская мечта» (1975), «Поэзия и личность» (1975), а также в беседах и интервью разных лет.

Критик суммирует свои многолетние наблюдения над природой «американской мечты» как национального мифа и рассматривает ее эволюцию.

Известно, что возникновение «американской мечты» связано с первыми поселенцами на американском континенте, увидевшими колоссальные экономические возможности Северной Америки, считавшими, что материальное изобилие суждено всем без исключения, верящими, что только здесь человек сможет стать свободным от сословных, социальных и идеологических предрассудков, получить возможность проявить себя как индивидуум и что только в Америке права на счастье предоставлены всем. Еще Т.Джефферсон, вспоминает Уоррен, провозгласил в «Декларации Независимости» идеалы американской демократии. Ему «виделось общество свободных людей, независимых индивидуумов, которые могли бы разумно пользоваться своими правами» (Там же: 289).

Таким образом, считает Уоррен, Т.Джефферсон сформулировал идеи ответственности человека, активно соотносящего свою индивидуальность с запросами общества.

Эта идея и стала ядром «американской мечты» как демократического идеала. Однако мечта трансформировалась, а последующая более чем двухсотлетняя история США полна, по мнению критика (а здесь он разделяет точку зрения У.Фолкнера и других американских писателей), отклонений от благородных заповедей отцов-основателей нации.

Литература, как известно, отразила эти отклонения, и расхождения между словом и делом в американском государстве одним из первых заметил Ф.Купер, считавший, что «плутократия нанесет удар в самое сердце демократии, демагогически используя ее язык, а также прессу, которая, как только к ней будет применен денежный принцип, превратит факты действительности в предмет торговли» (Там же: 290).

Ненависть Купера к набирающей силу плутократии, по мысли Уоррена, пронизывает образы Хаттера и Гарри Непоседы в «Зверобое», а Кожаный Чулок представляется «мифическим олицетворением идеального отношения к природе и человеку» (Там же: 291).

Важно, подчеркивает критик, что Ф.Купер считал идеальным качеством демократа его индивидуальность, и вся его «критика демократии сводится к тому, чтобы сделать ее демократией личности» (Там же: 291). Эта мысль Ф.Купера представляется близкой самому Уоррену, не устаревшей и в XX в. И все же примерно в течение первых шести десятилетий XIX в. мечта Т.Джефферсона, основанная на идее развития личности, подтверждала свою жизнеспособность, полагает Уоррен. «Гражданская война и гибель Линкольна, казалось, утвердили ее правоту в действительности – совершенствовалось художественное восприятие простого человека, народный юмор, мужество, сострадание и скромность» (Там же: 291), – отмечает Уоррен. Но «американская мечта», напоминает критик, после Гражданской войны претерпела существенные изменения. Одним из первых это заметил Г.Мелвилл. Он понимал, что «Гражданская война, даже если она ведется за правое дело, может иметь более глубокий и многозначный смысл» (Там же: 292). В «Стихах о воине» (1866) Г.Мелвилл предсказывал, что с победой федеральных войск:

«Над свободами грубая сила
Нависнет, как Купол Железный…
Мечта Отцов растворится в бездне».

У.Уитмен в «Демократических далях» (1870) так же, как и Г.Мелвилл, задавался вопросом, есть ли на победоносном Севере «настоящий человек… достойный называться эти именем» (Там же: 292), далее Уоррен приводит известное высказывание поэта о том, что нашел он только «нечто вроде сухой и плоской Сахары» и города, «наполненные нелепо кривляющимися, жалкими гротесками, фантомами» (Там же: 292). Писателей и поэтов, усомнившихся в реальных возможностях воплощения «американской мечты» в жизнь, отразивших путь американской демократии от мечты к коррупции и плутократии, Уоррен не случайно называет «вестниками бедствий». Такими писателями для него являются Г.Адамс, О.Холмс, М.Твен, Т.Драйзер, Ф.С.Фицджералд и многие другие. Все они, по мнению критика, присоединились бы к словам Г.Мелвилла о том, что «история может крутиться против своего хода», может, «крутясь», объявить войну свободе и произвести на свет дельцов, для которых нет ничего дороже наживы.

Уоррен рассказывает о разочаровании в своей стране многих деятелей культуры США конца XIX в. На примере Г.Джеймса он прослеживает изменение чувств писателя к Америке. В представлении писателя, это уже не страна равных возможностей для всех. Напомним, что Г.Джеймс почти половину своей жизни провел в Европе, не желая возвращаться на родину, где, как он полагал, из-за засилья власти денег невозможно найти благоприятные условия для творчества. «Жизнь Генри Джеймса –

воплощение глубокой раздвоенности в отношении к США. Очевидно, он согласился бы с замечанием Готорна о том, что «Соединенные Штаты пригодны для многих великолепных целей, но они непригодны, чтобы жить в них» (Там же: 294), – читаем у Уоррена.

Но глубже всего противоречия эпохи выразил Марк Твен, полагает Уоррен, хотя и его отношение к проблемам своего времени отличается раздвоенностью: с одной стороны, Твен отвергает историческое прошлое (в том числе и наследие Юга), а с другой – вновь и вновь возвращается к рассказам о собственном прошлом, ставшем одним из источников его творчества.

Еще в «Приключениях Тома Сойера», «гимне в прозе, написанном, чтобы вызвать интерес, по словам их автора, проявляется мечта о невинности, как считаетУоррен, достижимой только в детстве.

Эта Мечта проявляется и в представлении Марка Твена о себе как о человеке, стоящем выше стяжательства, но в то же время попытки разбогатеть предпринимались им неоднократно в течение всей его жизни. Парадоксально, но он не оставляет надежды разбогатеть, даже когда в «Человеке, совратившем Гедлиберг» показал нравственные последствия американской мечты о сказочно быстром обогащении» (Там же: 296).

Главное противоречие «Приключений Гекльберри Финна» заключается, как представляется Уоррену, между жизнью на реке, где Гек обретает чистоту, близость к природе и «новую совесть», и жизнью на берегу, где он обнаруживает развращенность общества. Читатель проникается надеждой, что Гек обретает и новую жизнь. «Но этого не происходит. Гек оказывается пойманным в ловушку того же общества, от которого пытается бежать на реку» (Там же: 296). Правда, остается слабая надежда, что еще можно бежать на «индейскую территорию», но «писатель хорошо знает, во что превратилась «индейская территория» в ходе победоносного наступления на Запад» (Там же: 296). Трудно не согласиться с критиком, когда он пишет о том, что герой Твена оказывается перед безысходным разладом – несовершенным миром и личностью, которая в той мере, в которой она является частью этого мира, тоже не поддается исправлению» (Там же: 296).

Новый этап в осмыслении американской мечты Уоррен усматривает в творчестве Т.Драйзера, которого тоже «занимали проблемы, волновавшие М.Твена» (Там же: 298). Он считает, что «Трилогия желания» Драйзера несет на себе отпечаток мифа о возможности делового успеха для каждого американца. Став миллионером, Каупервуд в финале изображается рыцарем мечты, жертвой собственных иллюзий, а его карьера, по словам Драйзера, демонстрирует «чудо и ужас индивидуальности» (Там же: 300). В «Американской трагедии», по мысли Уоррена, Драйзер отобразил новый (исторический) период эволюции «американской мечты». Обращаясь к историческому контексту романа, критик отмечает, что наряду с огромным шагом вперед, который сделала Америка на пути к обогащению, изменилась и психология нации, и «произошел сдвиг от психологии

производящего общества к обществу потребления. Современная реклама возродила мечту. Наступила новая эпоха Американской мечты» (Там же: 300).

Клайд Грифитс, «сын старой Америки с ее патриархальными ценностями… предстает прирожденным потребителем с присущей потребителю пассивностью. В нем нет своего «я», и он становится рабом своей мечты о богатстве и положении в обществе и страдает из-за своей мечты. Каупервуд и Грифитс олицетворяют трагедию Америки – страны, где фиктивные герои хватаются за вымышленные ценности или страстно желают обладать ими» (Там же: 301).

Несбыточна мечта, продолжает Уоррен, и у Ф.С.Фицджеральда в «Великом Гэтсби», главный герой этого произведения стремится стать идеальным, но погибает разочарованным. Ник Каррауэй, выполняющий в романе роль рассказчика, возвращается из Нью-Йорка на Средний Запад, в «иллюзорный мир индивидуального» (Там же: 301), но его мечта, подобно мечте Гека Финна об «индейской территории», несбыточна и абсурдна.

Рассуждая о творчестве современных ему авторов (У.Фолкнера и Э.Хемингуэя), Уоррен считает, что американская мечта находит воплощение в индивидуализме их героев. Эти писатели изображают неизбежную связь человека и общества. Так, У.Фолкнер повествует о том, как современная финансовая система капитализма превращает человека в машину, что показано в образах известных его героев – Сноупса и Лупоглазого.

Разницу в изображении одинокого героя у У.Фолкнера и Э.Хемингуэя Уоррен видит в том, что У.Фолкнер, несмотря ни на что, выражает веру в способность человека выстоять, а Хемингуэй обвиняет общество в девальвации традиционных ценностей. Поэтому его «Фредерик Генри становится изгоем, отвергшим общество, и, в отличие от Клайда Грифитса, следует стоической этике одинокого героя» (Там же: 302).

Уоррен отмечает, что образ одинокого героя популярен в американской литературе XX века, а «после первой мировой войны он загипнотизировал целое поколение», ибо выразил то, что давно нуждалось в выражении, он льстил искалеченной душе современного человека, утратившего веру в общество, и воплотил мечту о сверхчеловеке – своего рода подобие той мечты, которую Драйзер запечатлел в образе Каупервуда.

Т.Драйзера и Э.Хемингуэя, подчеркивает Уоррен, сближает то, что оба попытались воссоздать личность в безличностном мире. Их герои стремятся к утверждению личностного начала, но, т.к. подлинная личность формируется во взаимоотношении человека и общества, то индивидуализм одинокого человека приводит лишь к созданию еще одной вымышленной личности» (Там же: 302).

Обращаясь к творчеству писателей, работавших после второй мировой войны, Уоррен отмечает, что и они затрагивают наиболее существенные проблемы личности, но у них старая тема сочетается с новой – противопоставлением человека искалеченному и жестокому обществу – и

обнаруживаются чувства отчаяния, протеста, бесцельности существования, ожесточения и аморальности. Одним из непременных условий осуществления «американской мечты» Уоррен считает право человека на знание, полагая, что одной из его целей должно стать «утверждение права на существование, права быть самим собой, неповторимым индивидуумом» (Там же: 180).

Тем не менее нравственное пробуждение, в которое все-таки верит Уоррен, осмысление духовной жизни позволят человеку в какой-то степени приблизиться к демократическому идеалу «американской мечты», т.е. к тому, чем определяется духовное развитие личности. И, несмотря на то, что Соединенные Штаты – государство, где торговые ценности порой подменяли идеалы свободы, все же многие писатели и простые граждане в глубине души сохранили надежду на нравственное обогащение и воодушевление, которое несла в себе «американская мечта», считает Уоррен.

Уоррен Р.П. Как работает поэт. Статьи, интервью. – М.: Радуга, 1988.

Д. А. Чугунов
Воронеж

Одна страна – два мировосприятия, две литературы?

В 1998 г. в Лейпцигском издательстве «Reclam» появилась книга «Пустозвоны и дети королей: К дебатам о немецкоязычной литературе современности»(Köhler, Moritz 1998). В ней подводился определённый баланс многолетних дискуссий, посвящённых значимости современной немецкой литературы. Открывала это сборник статья И. Радиш, в которой формулировался тезис о параллельном существовании *двух* современных литератур Германии – *западной*, исполненной «меланхолического минимализма», и «трагичной» *восточной*. В целом же „самовлюблённый реализм“ западных писателей критик противопоставила „трагическому экспрессионизму“ рождённых в ГДР (см.: Radisch I. Der Herbst des Quatschocento - Immer noch, jetzt erst recht, gibt es zwei deutsche Literaturen: selbstverliebter Realismus im Westen, tragischer Expressionismus im Osten / I. Radisch // Maulhelden und Königskinder. – Leipzig : Reclam, 1997. – S. 187). Попытаемся оценить, насколько верна точка зрения критика.

Действительно, быстрое политическое слияние двух немецких государств не привело к такому же быстрому возникновению ментального единства, более того – вызвало непрекращающиеся взаимно критические реплики в адрес новых «соседей». В силу этого серьезнейшим фактором, во многом определившим общелитературный фон развития новой немецкой культуры, стали вспыхнувшие в 1990-е гг. этические и

эстетические дискуссии между писателями запада и востока объединенной Германии.

Тот факт, что послевоенная Германия очень долгое время играла роль мячика в руках союзников по антигитлеровской коалиции, невольно привёл к идеологизации и фальсификации истории с обеих сторон. Именно здесь следует искать корни часто наблюдаемого в 1990-е гг. взаимного недоверия и непонимания между «осси» и «весси». Об этом, например, пишет Р. Штольц в „Немецком комплексе“. Об этом с «западной» стороны размышлял в эссе 1990 г. Патрик Зюскинд (Зюскинд 1999) – над этим же в 2001 г. продолжает смеяться восточногерманский писатель Гюнтер Хертль (Hertl G. ...so wunderschön wie heute! Eine satirische Wendechronik / G. Hertl. – Berlin : 2001).

Длительное сосуществование ГДР и ФРГ сформировало в немцах устойчивое различие литературных и социально-политических вкусов. После «поворота» 1989 г. это стало выражаться, например, в частой разноречивости мнений по поводу новых книг. Вспомним произведения Кристы Вольф и Гюнтера Грасса. Размышления первой под названием «Что остаётся?» („Was bleibt?“, 1990) подверглись критике (если не сказать сильнее – травле) на Западе страны, в то время как на востоке рассказ символизировал крушение прежних идолов. А скандальная обложка «Шпигеля» с изображением М. Райх-Раницки, в прямом смысле слова разрывающего монументальный труд Грасса, не вызвала подобного эмоционального эффекта в бывшей ГДР, где книгу классика приняли с одобрением. И не случайно одна парижская журналистка по собственным впечатлениям 1998 г. так писала о своей поездке в Берлин: «Должна признать, …что в одном и том же городе я натолкнулась на существование двух различных миров. Один не знал другой. Темы и интересы одного не имели отношения к другому. Одни чувствовали себя «отделёнными», «невостребованными» или же начинали упрямо утверждать, что западные немцы испытывают опасения перед ними. Другие полностью игнорировали восточное культурное пространство или единственно признавали его молодых представителей»(Pätzold 1999).

Современные культурологи вынуждены использовать понятие «ментального барьера», описывая различие преобладающих доминант общественного сознания на западе и востоке Германии, которое проявляет себя в отношении к работе, быту, в разности самооценок и т.п. Типичной, например, является ситуация, когда восточный или западный немец воспринимает «своего соотечественника по ту сторону германо-германской границы в качестве этнически чуждого, несмотря на общий язык и общую в основе своей культуру, <...> хотя немцы в новых и старых федеральных землях живут теперь в одной стране, смотрят одну и ту же телерекламу и имеют зачастую одного и того же работодателя», - замечает И. А. Петров (Петров 2002).

При этом симптоматично, что немецкие интеллектуалы с обеих сторон (!) в большинстве своём не приветствовали идею объединения.

Литературовед и переводчик Ю. Архипов приводит интересный факт: „В феврале 1989 года, когда я впервые попал в ФРГ, по тамошнему телевидению передавали встречу-дискуссию восьмёрки ведущих писателей двух половинок Германии – Западной и Восточной. Походило это на какое-то античное действо: прямо-таки «Семеро против Фив»! Семеро против Мартина Вальзера, который один находил расколотость Германии абсурдной. Все прочие желали быть «реалистами»“ (Архипов 2006). Однако и после падения Стены мало что изменилось. Давая в 1999 году интервью корреспонденту журнала «Шпигель», Томас Бруссиг обратил внимание на некую самоизоляцию своих соотечественников: «Существуют Интернет, цифровая революция, мелкие спекулянты на бирже, рейтинги, немецкие солдаты, вновь участвующие в войне, «новый средний класс». Однако на Востоке продолжают говорить только о Востоке, как будто время здесь остановилось» (Der Spiegel. – 1999. - № 45. - S.54).

Ментальные особенности жителей восточных земель, культурное наследие ГДР, постоянно напоминающее о себе в повседневности настоящего, открытие прежде недоступных архивов – всё это сформировало в литературе 1990-х гг. устойчивый интерес к прошлому и настоящему Восточной Германии. Особая ментальность жителей Восточной Германии стала предметом пристального внимания литературы с самого начала 1990-х гг. Сущность «восточного» мироощущения хорошо проявила себя, например, в книге Кристофа Дикмана „My Generation“ (1991). На суперобложке автор поместил текст, чрезвычайно важный для понимания темы: «Мы существуем в двух временах. В настоящем мы всего лишь в гостях. Некая часть нашего естества обитает за временным рвом, не знакомым Западу: в мире до 1989 года. Это удваивает нам Вчерашнее и Сегодняшнее. Подобное широкое понимание современного момента обеспечивает Востоку преимущество, в то время как Запад думает, что Восток всё десятилетие хромал позади него» (Dieckmann 1991).

И действительно – во множестве произведений отразились иллюзии победы с одной стороны и чувство поражения – с другой, обусловленные длительным противостоянием немецких государств в ходе «холодной войны». Сошлёмся здесь в качестве примера на ситуацию из рассказа Дорис Дёрри «Хорошая карма из Цшопау». Её героиня Шарлотта, жительница баварской столицы, хочет снова выйти на работу и выбирает для своей двухлетней дочки няню. Она колеблется между Эугенией из Турина, Доротой из Варшавы и Анитой из Цшопау с востока. Сам по себе ряд гувернанток очень показателен: Восточная Германия для героини – такая же terra incognita, такая же чужая страна, как и Польша с Италией. Вот характерный образец размышлений Шарлотты о своей наёмной работнице: «Анита из Зоны. Из бывшей ГДР. Из Восточной Германии... У неё нет ничего. Она отправилась из серого, тусклого Цшопау (разве не все

города на востоке выглядят так?) в блестящий Мюнхен...» (Dörrie 2002, S. 11).

В основе повествования – столкновение миров: Шарлотта хочет помочь Аните, в том числе и материально, но её неосознанно пугает всё, что связано с бывшим социалистическим блоком. «Любая страна в Южной Америке, любой штат в США внушает мне больше доверия, чем Восточная Германия… Шарлотта хихикнула» (Dörrie 2002, S. 9).

Героиня и географию-то бывшего соседа представляет себе чрезвычайно слабо. Причина такого страха понятна: для ГДР у людей её круга всегда имелось другое обозначение – Зона („Zone“). Шарлотту терзают совершенно дикие и необъяснимые с точки зрения здравого смысла страхи. Даже выходцы из Азии, которых она обучает на языковых курсах в Гёте-институте, не кажутся ей столь чужими: «Откуда она могла знать, не разыгрывает ли Анита вместе с Леной сцены сталинского террора, не играет ли в молодёжные или военные парады; Лена вообще раз заявила, что Бога нет…» (Dörrie 2002, S. 12).

Таким образом, разность мировосприятия, обусловливающая разность художественных языков, и, как следствие, – феномен двух сосуществующих литературных потоков современности, о котором вела речь И. Радиш, признаётся и самими писателями. Т. Бруссиг, Я. Хензель, Ф. Браун пишут о послевоенном прошлом несколько иначе, нежели М. Кумпфмюллер или Г. Грасс. Однако обратим внимание на другое – на *динамику* современного литературного развития Германии.

Показателен в этом отношении пример скрытой трансформации художественной манеры Марселя Байера, произошедшей после знакомства известного писателя с восточногерманским миром. Байер, родившийся в Кёльне, свидетельствовал: «Со мною обстояло дело так: в 1996 г. я переехал на восток, в Дрезден. И с тех пор замечаю, что мои тексты стали меняться, хотя я и не могу описать, как они меняются, что в них другого по сравнению с текстами, возникшими ранее…»(Graf G.).

Возникновение новых ментальных структур, новых форм поведения, характеризующих немецкое общество после 1989 г., привело к тому, что проблема противостояния Востока и Запада единой страны стала уходить на задний план. В результате изменения ценностных представлений в центре дискуссий оказалась проблема «поколений», проявляющая себя в разном художественном освоении действительности. Именно молодые авторы стали определять в 1990-е гг. новое лицо словесности – „*Nach*-Nachkriegsliteratur“, принося с собою не только новые темы, но и открывая возможность иного прочтения старых. Познание стремительно меняющегося настоящего и его описание стало одной из актуальнейших задач новейшей литературы. Перед писателями встал целый ряд новых вопросов, не связанных с привычными темами исторического противостояния социализма и капитализма или с уроками нацистского прошлого. Новый Берлин как символ новой культуры, вопрос о собственно *немецком* национальном начале, демографический и культурный кризис

немецкого общества, национальный и религиозный вопрос в Европе конца XX века, неустойчивость настоящего, кажущегося благополучным, – таковы темы, звучащие в их книгах.

С учётом всего этого точка зрения И. Радиш представляется не вполне верной, не применимой ко всей протяжённости 1990-х гг. Думается, более точно выразился другой литературовед - М. Хильшер, который справедливо указал на сложность классификации современного литературного процесса. По его мнению, особенностью нового писательского поколения является то, что совершенно разные по стилю и по отношению к писательскому ремеслу авторы «очень много общаются друг с другом, ценят друг друга, и, может быть, поэтому их трудно классифицировать. Их не разделяют столь глубокие рвы, как это было у предыдущих поколений авторов. Идеологические разногласия между молодыми писателями охотно констатируются медиа, но на самом деле это вымысел»(Интервью с В. Кирхмайером // Deutsche Welle. Молодёжный журнал. – 13.08.2000. (http://www.dwelle.de/russian/archiv_2/jm130800.html).

Maulhelden und Königskinder : Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur / A. Köhler, R. Moritz [Hrsg.]. – Leipzig : Reclam, 1998. – 266 S.

Зюскинд П. Германия, климакс / П. Зюскинд // Иностранная литература. – 1999. - № 6. – (http://magazines.russ.ru/inostran/1999/6/zuskind-pr.html).

Hertl G. ...so wunderschön wie heute! Eine satirische Wendechronik / G. Hertl. – Berlin : Eulenspiegel Verlag, 2001. – 142 S.

Pätzold B. Entdeckung der zwei Welten / B. Pätzold // Der Freitag. – 1999. - № 4. – (http://www.freitag.de/1999/04/015.htm).

Петров И.А. Культура на переломе / И.А. Петров // Международный исторический журнал –2002. - № 20. – (http://history.machaon.ru/all/number_09/analiti4/germany/part4/index.html).

Архипов Ю. Поэзия и правда Мартина Вальзера / Ю. Архипов // Литературная газета. – 2006. – 1-7 февраля. – С. 8.

Der Spiegel. – 1999. - № 45. - S.54.

Цит. по: Рецензия на книгу: Dieckmann Chr. My Generation [1991] / Chr. Dieckmann.ttp://www.amazon.de/exec/obidos/tg/stores/detail/-/books/386153195X/reviews/ref=cm_rev_more/028-6583645-3339718#4

Dörrie D. Gutes Karma aus Zschopau / D. Dörrie // Bin ich schön? - Zürich, 2002.

Graf G. „Erdkunde“ / G. Graf. – http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/165477).

Deutsche Welle. Молодёжный журнал. – 13.08.2000. – (http://www.dwelle.de/russian/archiv_2/jm130800.html).

Публицистический и рекламный дискурс

Н.М.Вахтель
Воронеж

Специфика директивных речевых актов в публицистическом дискурсе

В обычном непосредственном устном общении, в диалоге, канонический директивный речевой акт зависит от волеизъявления адресанта, отправителя речи, интенция которого может быть выражена предложениями всех типов за счёт интонации и невербалики. Кроме того, в процессе согласования речевых действий (волеизъявлений) коммуникантов адресат обязательно должен словесно или физически отреагировать на побуждение. Наличие реакции адресата свидетельствует об успешности или неуспешности директивного речевого акта. Однако в рамках модели общения «журналист – читатель» такой непосредственной и быстрой реакции быть не может. Она растянута во времени и неизвестна отправителю побуждения.

Использование побудительных высказываний в позиции газетного заголовка (далее ГЗ), формирующих собой разнообразные директивные речевые акты, нарушает все условия их успешности. Тем не менее, такие высказывания довольно часто становятся средством передачи информации о необходимости осуществления каких-либо действий по мнению третьих лиц или государственных инстанций, от которых и исходит импульс каузации уже в позиции ГЗ.

Если в канонической речевой ситуации устного общения предварительным условием успешности директивного речевого акта является предположение адресанта о способности адресата совершить то или иное каузируемое действие и необходимости для него осуществить его, а также понимание того, что без побуждения каузируемое действие может быть не осуществлено, то, применительно к модели общения «журналист – читатель», адресант не выстраивает в своём сознании никаких предположений относительно способности или желания адресата совершить каузируемое действие. Пожалуй, без изменения остаётся лишь существенное условие успешности рассматриваемого речевого акта в позиции ГЗ, то есть условие пропозиционального содержания, которое заключается в том, что адресант предицирует будущее действие адресата и пытается побудить его совершить это действие. Сомнительным остаётся условие искренности, которое для обычного устного диалога заключается в искреннем желании адресанта того, чтобы адресат совершил каузируемое действие.

Скорее основной иллокутивной целью автора ГЗ всё же остаётся передача информации, воспользовавшись которой, адресат сможет совершить то или иное действие, однако эта информация в позиции ГЗ

облекается в форму побуждения. Очевидна и прогностическая функция таких заголовков, благодаря которой потенциальный читатель, опираясь только на заголовок, уже может понять, о чём пойдёт речь в самом тексте.

Условия успешности директивных речевых актов в позиции ГЗ будут следующими:

Предварительные условия

Наличие знания автора ГЗ некоторых благоприятных или неблагоприятных последствий для потенциального читателя, если он не прислушается к передаваемой информации.

Осуществление действия нужно только для получателя информации.

Существенное условие

Желание автора ГЗ, чтобы то, к чёму он побуждает, стало иметь место в мире.

Условие искренности может отсутствовать.

Бывают случаи, когда и пишущий журналист сам становится каузатором. Придумывая ГЗ, он делает выбор между ассерцией, вопросом и побуждением. Директивные речевые акты в позиции ГЗ появляются при интенции его автора вынести в указанную позицию вывод-рекомендацию, вытекающую из содержащейся информации в последующем тексте. Необходимо отметить, что многим побуждениям присущ лозунговый характер. Газеты прошлого пестрели лозунгами типа «Все на борьбу за урожай!» или «Время вперёд!». Эти лозунговые структуры при всей их живучести заметно сократились на страницах сегодняшних газет. Однако их использование имеет место при желании авторов ГЗ подать материал с иронией или издёвкой.

Побудительное высказывание в заголовке актуализируется всё-таки не самим автором лично. Семантика побуждения в нём никак не связана с волей адресанта. Актуализации действия в нём ничего не предшествует (как в обычном диалоге, где есть пресуппозиция), кроме полученной (добытой) информации, описывающей то положение дел, согласно которому нечто предписывается причём как самому адресанту, так и его адресатам. Волюнтаризм директивного речевого акта бывает направлен на них обоих в силу экстралингвистических факторов.

В коммуникативном фокусе, в фокусе внимания побудительных высказываний в позиции ГЗ находится пропозициональное содержание, называющее некоторое будущее действие, которое, по мнению его автора должен совершить потенциальный читатель. В фокусе – то действие, «осуществления которого ждут от получателя речи. Интенция определяется с опорой на морфологические формы глагола, частицы, междометия и контекст» (Ломов 1994, с. 202).

С прагматической точки зрения, форма императива до некоторой степени уникальна: с одной стороны, она создана и существует в языковой системе прежде всего для того, чтобы говорящий выражал свою собственную волю.

С другой стороны, её вторая и главная особенность – постоянная нацеленность на адресат. В апелляции к слушателю, в побуждении его к действию на первый план выдвигается воля говорящего, а роль слушающего затушёвывается. В фокусе оказывается само действие, обозначенное глаголом в форме повелительного наклонения и желательное или даже необходимое, по мнению говорящего, для слушающего. В этом и состоит уникальность императива: призванный выражать в первую очередь волю говорящего, императив – при всей его явной и обязательной ориентированности на адресат – не оставляет в своей структуре места для отражения этого адресата, что оказывается как раз необходимым в ситуации специфической модели общения «журналист- читатель». Однако всегда есть некий намёк на потенциального исполнителя каузируемого адресантом действия. «В побуждении всегда есть информация о втором лице, к которому можно было бы вменить в обязанность реализацию того или иного положения дел» (Ломов 1994, с. 215).

Существенно, что фокус побудительного высказывания в позиции ГЗ, представленный глаголом-сказуемым, называющим каузируемое действие, почти всегда вынесен на первый план. Он и является коммуникативной императивной составляющей, которая обладает семантикой контраста. Суть такой семантики состоит в том, что автором заголовка выделяется действие как элемент какого-либо множества и адресату требуется сделать выбор из этого множества только одного действия, известного только автору ГЗ и то со слов третьих лиц или из общей ситуации, сложившейся благодаря положению дел в мире.

Проанализированный материал дал возможность выделить восемь типов побудительных высказываний в позиции ГЗ, формирующих собой разные директивные речевые акты и передающие в явном или скрытом виде авторские интенции:

- высказывания с глаголом в форме императива 2-го лица единственного числа: *Танцуй, пока пол не провалится* (Парл.Г., №193, 03) – приглашение – текст содержал информацию об открытии нового танцевального зала для дискотек;

Закрой ворота инфекции (КП, №88, 04) – приказ – призыв – текст о новом сильнодействующем лекарстве;

На прививку становись! (АиФ, №42, 04) – команда – текст о приближающейся эпидемии гриппа;

Впиши себя в новую экономику России (КП, №216, 02) – предложение;

- высказывания с глаголом в форме императива 2-го лица множественного числа: *Забудьте о больничном!* (КП, №193, 03) – пожелание;

Оставьте нам Музей Кино! (Веч. М., №117, 04) – просьба-мольба;

Спасите детские души! (Мол. Коммунар, №40, 03) – призыв о помощи;

Ждите пенсионных извещений (Парл. Г., №181, 03) – предупреждение;

Следите за информацией (Веч. М., №117, 04) – совет предупреждение– текст рассказывал о предстоящем празднике, посвящённом юбилею парка «Сокольники»;

- высказывания с глаголом в форме императива с отрицанием: *Не верьте крикунам* (Труд, №187, 03) – совет– текст передавал информацию о событиях в Панкисском ущелье;

Не проспи! (АиФ, №50, 03) – совет – предупреждение текст рассказывал о пенсионном фонде;

Не гонись, студент, за дешевизной (Труд,№45,04) –поучение- текст содержал информацию о возможном снижении платы за обучение в частных вузах, что может быть причиной совета не надеяться на такую возможность.

Не задави зебру (Веч. М., №179, 03) – предупреждение-текст предупреждал о безопасности на дорогах;

Не покупайся! (Труд, №187, 03) – совет-предупреждение – текст рассказывал о тоталитарных сектах, завлекающих покупателей в супермаркетах;

Не стесняйтесь быть бдительными (Рос. Г., №196, 04) – просьба-увещевание;

- *высказывания с независимым инфинитивом:* Свергнуть предателя! (Изв.,№179, 03) – призыв – текст о событиях в Пакистане, где было восстание против Мушаррафа;

Время подводить итоги (КП в Вор., 6.11.03) – распоряжение;

Лечит власть от забывчивости (Коммуна, №54, 03) – призыв – текст представлял собой критику в адрес администрации, к которой автор заголовка призывает и потенциальных читателей;

Назначить шахидами! (Нов.Г., №75, 04) – вердикт-распоряжение, представляющий собой едкую иронию, так как текст под этим заголовком содержал информацию о перегибах в борьбе с террористками-смертницами;

Пора менять станки (Изв., №64, 03) – совет – текст об открытии технологического форума;

Возродить дух нации! (КП, №216, 03) – призыв партии «Русь»;

- высказывания с частицей давай или без нее: Будем помнить (Труд, №182, 03) – текст о международном дне пожилых людей;

Сделаем друг другу приятно (Иностранец, №40, 03) – текст, дезориентирующий читателя, так как он содержал информацию об обращении бизнес-сообщества к В.Путину;

- *высказывания с частицей пусть*: Пусть бумажка побегает (Труд, №187, 03) – ироническое пожелание-совет – текст о чиновничьей российской волоките;

Пусть выполнят свои обещания (Вор. Курьер, №154, 03) – требование – текст о напутствиях избирателей победившим на выборах партиям.

Пусть трагедии только репетируют (Нов. Г., №81, 04) – пожелание – текст о постановках античных трагедий в Центре имени Мейерхольда.

- усеченные высказывания с союзом чтобы: *Чтобы люди не страдали* (Мир Нов., №45, 03) – пожелание – текст содержал информацию о реформе противопожарной службы;

Чтобы школьник не хирел и не жирел (Веч. М., №98, 04) – пожелание – текст о питании детей в школах;

Чтоб мы долго жили (Рос. Г., №258, 03) – пожелание; ср., «Я хочу, чтоб мы долго жили»;

Чтобы утро было добрым (Вор. Курьер, №135, 02) – пожелание.

- нечленимые безглагольные высказывания: *С родителями! К завучу!* (Веч. М., №198, 04) – распоряжение – текст о проблемах школьного воспитания;

Выше ноги – шире плечи (Вор. Обозрение, №43, 03) – команда;

Пора по клюкву! (Веч. М., №199, 04) – призыв – текст о пользе клюквы;

По вагонам! (там же) – команда – текст содержал информацию о работе сотрудников милиции, сопровождающих электрички;

Тише…Где-то играет блюз (Веч. М., №116, 04) – просьба – текст-некролог в день смерти чернокожего слепого и великого музыканта Рея Чарльза;

Олигархи, с вещами не выход! (Мир Нов., №46, 03) – ироническая команда перед текстом, в котором была информация об аресте М.Ходорковского;

Побудительное высказывание в позиции ГЗ не новое явление в публицистике. Многие из форм побуждения превратились в клишированные структуры. Директивные речевые акты, формируемые такими высказываниями в коммуникативной ситуации общения по модели «журналист – читатель» не обладают тем перлокутивным эффектом, которым характеризуются высказывания с коммуникативной целью побуждения в модели межличностного общения. Такое положение вещей позволяет считать эти высказывания квазипобуждением.

Побудительные высказывания утрачивают сему побудительности, оставаясь побудительными лишь формально. Однако погружённые в ситуацию общения журналист – читатель и занимающие позицию ГЗ эти высказывания приобретают статус директивных речевых актов, которые обладают иллокутивной силой и позволяют авторам ГЗ передать широкую гамму интенций.

Побудительность уходит на второй план, на первое место выдвигается функция прогнозирования содержания последующего за заголовком текста и оценочность. Эти текстовые функции побудительные высказывания приобретают благодаря своей позиции, позиции ГЗ.

Ломов А.М. Типология русского предложения / А.М.Ломов.- Воронеж: Изд-во ВГУ, 1994.

О.В.Паничкина
Липецк

Лексема «учитель» в современном русском публицистическом дискурсе

С развитием когнитологии семантическое пространство языка стало изучаться с точки зрения получения знаний о концептосфере носителей данного языка. Концептосфера – это мыслительная сущность, в то время как семантическое пространство языка – это лишь часть концептосферы, которая получила выражение с помощью языковых знаков. Изучая семантическое пространство языка, можно получить определенные знания о концептосфере носителей этого языка, объективированной единицами языка и отраженной в его семантическом пространстве. Значительная часть концептосферы народа представлена в семантическом пространстве его языка, что и делает семантическое пространство языка предметом изучения когнитивной лингвистики.

Для современного российского общества является актуальным вопрос о роли и статусе учителя в нем. Полагаем, что одним из возможных способов ответа на этот вопрос может стать изучение смысловой сферы слова «учитель» в современном публицистическом словоупотреблении.

Для анализа семантики слова «учитель» был выбран публицистический дискурс, так как именно в нем наиболее быстро и наглядно находят свое отражение самые актуальные и насущные проблемы современного общества.

В современной лингвистике существует разграничение дискурса и текста. Понятие дискурса более широкое, так как дискурс не ограничен по объему, может включать в себя монолог и диалог, осуществляться в устной и письменной форме. Дискурс можно понимать как совокупность текстов, обращенных к одной общей теме и функционирующих в пределах одной и той же коммуникативной сферы.

Публицистический дискурс предназначен для более или менее широкого круга читателей или слушателей и посвящен каким-либо общественным или политическим вопросам: событиям политической жизни, явлениям культуры, проблемам морали и т.д.

Для того, чтобы идеи, составляющие его содержание, могли быть полностью восприняты теми, к кому дискурс обращен, публицистическое выступление должно быть логичным, точным и впечатляющим. Из этих требований вытекают и главные черты этого стиля: логическая четкость синтаксических конструкций, тщательно продуманное словоупотребление и применение различных выразительных и изобразительных средств – тропов и синтаксических фигур речи.

Современный русский публицистический дискурс демонстрирует частотность обозначения концепта *учитель*. Прежде всего, употребительно само слово *учитель*.

В «Толковом словаре русского языка» (С. И. Ожегов, Н.Ю. Шведова) дается следующее определение слова «учитель»:

1) лицо, которое обучает чему-либо;

2) глава теоретического направления в какой-либо области явлений действительности.

Оба значения широко представлены в найденных нами примерах использования слова «учитель» в публицистике.

1) «Событием стало открытие первого Межрегионального клуба российских *учителей* «*Учитель* года». [Учительский клуб // «Культура», 2002.03.25]; «Вадик, можно сказать, мой учитель, вот только, к сожалению, не удержался на высоте, рухнул.» [Геннадий Прашкевич, Александр Богдан. Человек «Ч» (2001);

2) «Предание говорит, что к преподобному Зосиме народ собирался толпами, и он беседовал с ними как проповедник и *учитель*, имевший свою паству»[священник Афанасий Гумеров, священник Михаил Исаев. Патерик новоканонизированных святых (2001) // «Альфа и Омега», № 28, 2001]; Нет, ученик — тот, кто нашел себе *учителя*, то есть человека, в котором он видит то, чем сам хочет стать, ту красоту, ту цельность, тот строй, какого хочет достичь; ученик — тот, кто готов вслушиваться в то, что говорит *учитель*, вглядываться в него, по мере возможности его воспринимать как образ своего собственного возможного совершенства». [Антоний (Блум), митрополит Сурожский. О свободе (1991)] __

Помимо данных значений, в проанализированных нами отрезках публицистического дискурса были найдены примеры реализации других значений лексемы «учитель» (примеры взяты из «Национального корпуса русского языка»):

3) *Воспитатель*: «Матема́тик он, возмо́жно, хоро́ший, а хоро́ший ли он *учи́тель*?» [Владимир Маканин. Отдушина (1977)]

4) *Лидер*: « — А кто вас не знает? — даже удивилась Нина. — Здравствуй, и ты, Гриша, наш новый вождь и *учитель*!» [Лев Корнешов. Газета (2000)]

5) *Официальный наставник*: «Давал советы, но уже не как *учитель*, а как старший товарищ» [Андрей Седых. Далекие, близкие. Воспоминания (1979)] __

6) *Начальник над детьми*: «За провинность (любую: насорил, подрался, плохо выразился) можно получить от сорока минут до трех часов наказания — остаешься после уроков в классе или в своей комнате и делаешь, что *учитель* тебя попросит (прямо Том Сойеры. — Н.Щ.)». [Нина Щербак. Самая престижная школа в Лондоне, или Загадка новорусского подростка. «Мой лунный друг», или «Джоновская» Англия // «Звезда», №6, 2003] __

8) *Религиозный наставник*: «Согласно церковному преданию, среди этих детей, благословленных Господом, находился будущий священномученик и *учитель* Церкви Игнатий Богоносец.» [архиепископ Костромской и

Галичский Александр (Могилев). Беседа (2001) // «Альфа и Омега», № 29, 2001]

9) *Бог*: «Здесь *Учитель* мира наставлял народ, толковал Священное Писание; Он назвал этот храм домом Отца Своего; из двора этого храма Он изгнал торгующих (Ин 2:13-22).» [архимандрит Августин (Никитин). Святыня трех религий (2001) // «Альфа и Омега», № 29, 2001].

Кроме того, в публицистике часто встречаются контекстуальные синонимы – гипонимы и гиперонимы слова *учитель*.

Гипоним - ***учитель-предметник***:

«Татьяна Цыплякова, *учитель начальных классов* школы № 137», Пермь: [Виталий Юрьев, Александр Колесниченко. Что ждет страна от президента // «Аргументы и факты», 2002.04.08] ; «Среди его лидеров — такие яркие фигуры талантливых, разносторонних педагогов, как «Учитель 94» лауреат Всероссийского конкурса Ольга Николаевна Гуркалова из Оренбургской гимназии N 1, Ольга Владимировна Шупенко — *словесник* из Комаровской школы города Ясного, *биолог* Ольга Александровна Гурина из Оренбургской школы -колледжа N 45.» [В. Задорин. Тридцать две роли педагога // «Оренбуржье», 1997.04.29] *Матема́тик* он, возмо́жно, хоро́ший, а хоро́ший ли он учи́тель? «[Владимир Маканин. Отдушина (1977)]

Гипероним - **педагог:** яркие фигуры талантливых, разносторонних *педагогов,* тридцать две роли *педагога и др.*

Таким образом, концепт *учитель* представлен в русском публицистическом дискурсе частотной лексемой *учитель*, а также и гипонимами и гиперонимами данной лексемы, которые выступают в публицистке как контекстуальные синонимы лексемы *учитель*.

Ключевой лексемой номинативного поля концепта является лексема *учитель* в ее многочисленных значениях, количество которых далеко выходит за пределы словарного толкования этого слова в современных толковых словарях.

Н.А.Козельская
Воронеж

Метафора в рекламе

Рекламный текст – интенсивно развивающийся жанр в русском языке, который нуждается в активной анализирующей и нормализующей работе, так как реклама не только «двигатель торговли», но еще и своеобразный двигатель и стимулятор речевой деятельности. По замечанию Е.С. Кара-Мурзы, реклама обусловила новые манеры речеведения – повышенно эмоциональные, напористые, суггестивные (Кара-Мурза 2001, с. 165).

Поскольку в рекламе темой является не событие, а обладающая потребительскими качествами вещь, то в содержании рекламного текста доминантой становятся «предметные смыслы». Продвигая товары потребления, реклама обращается к разнообразным выразительным

средствам, которые позволяют образно обозначить предмет, не только выделяя его утилитарные качества, но и прогнозируя те чувства, которые он должен вызвать у потребителя. В экспрессивных целях в рекламе активно используются изобразительно-выразительные возможности атрибутивных сочетаний. Мы обратились к исследованию особенностей развития переносного значения в названных сочетаниях, так как они часто оказываются объектом критики с точки зрения удачности образа.

По мере сбора материала из рекламных буклетов, теле-, радио-, газетной и наружной рекламы (в картотеке 500 единиц) были определены группы тех товаров, для создания коммерческого образа которых активно используются метафорические и метонимические сочетания слов. Это продукты питания и напитки, косметика и бытовая химия, мебель и одежда. Лексемы этих групп, будучи определяемыми существительными, в атрибутивных сочетаниях реализуют сему ДI (по типологии семем З.Д. Поповой). Другая часть определяемых существительных используется в наших сочетаниях с семемой КI и объединяется в три основные группы:

1) чувства, эмоции, отношения (*ванильное счастье, небесное удовольствие*), 2) музыкальные термины (*шоколадное трио, аккорд вкуса*), 3) виды ощущений (*тепло шоколада*).

Среди слов-определений наиболее наполненными являются группы прилагательных, обозначающих зрительное восприятие (*яркий аромат, блестящий вкус*), осязание (*бархатный вкус, мягкий аромат*), человеческие качества, состояния (*умная мебель, искушающий оттенок*), а также группа существительных, обозначающих чувства (*вкус удовольствия, любви*). Будучи определениями, прилагательные и существительные реализуют семемы КI, то есть развивают переносные значения на образной основе.

Рассмотрев семантическое развитие семем с непрямым значением, мы выявили несколько характерных типов семантических переносов. Очень востребованной оказалась синестетическая метафора (одна треть примеров), в которой регулярными являются переносы: 1) со зрительного восприятия на вкусовое (*радуга вкусов*), слуховое (*яркий всплеск*), обонятельное (*прозрачная свежесть*); 2) с осязательного ощущения на обонятельное (*теплый аромат*), вкусовое (*тепло шоколада*), зрительное (*шелковая радуга*); 3) со вкусового ощущения на слуховое (*медовые ноты*). Связь данных модусов восприятия является известной языковой универсалией, но в рекламном тексте возникает новизна образа за счет перемены типичных исходных и конечных пунктов метафоры. Исследователи отмечают (Гак 1977), что для передачи зрительных и слуховых впечатлений в русском языке обычно используются осязательные и вкусовые образы, например, *мягкий цвет, сочные краски, кислый звук*. Мы видим, что в рекламе часто наоборот: осязательные, вкусовые, обонятельные ощущения описываются через зрительные и слуховые образы, например, *пламенная гамма* (о вкусе чая), *лучезарные ноты* (об аромате туалетной воды), *симфония масла* и т.п.

В значительной части наших примеров реализуется семантический перенос конкретного признака на абстрактный объект (чувства, состояния, интеллектуальные действия и их результаты и т.п.). Особенностью такого конкретного признака является его принадлежность к сфере вкуса, зрения, обоняния и осязания, например: *вкусовое решение, серебряное искушение, хрустящее счастье, мягкая формула* и т.д. Показательно, что именно сочетания с подобного рода переносом часто критикуются за нарушение норм сочетаемости (Михальская 1996, с. 120). Тем не менее названный семантический перенос практически стал регулярным. Возникают целые серии сочетаний, например, с лексемой *вкус* (семема ДI) и абстрактными существительными с семемой КI, которые иносказательно обозначают тот или иной продукт питания, например, *вкус жизни, любви, мечты, искушения, желания* (о кофе), *вкус соблазна* (кока-кола), *вкус заботы* (йогурт), *вкус удовольствия* (шоколад).

Носителю языка более известны данные сочетания в модели КIДI, где *вкус* несет семему КI. Рекламная номинация принципиально строится на нарушении привычных связей. Заметим, однако, что эксплуатация существительных из рассматриваемой сферы в качестве наименования потребительского товара приводит к их семантической опустошенности и не только не создает повышенно эмоционального образа, но рождает ироническое, негативное отношение к сказанному.

Своеобразное воплощение в рекламе получает и традиционная антропоморфическая метафора (ножка стола, нос корабля, грудная клетка и т.п.). Артефакту приписываются свойства и состояния из эмоционально-волевой сферы человека, а не его внешние, физические особенности, например, *душевное пиво, темпераментность кофейных зерен, послушные компьютеры, честный сок* и т.д. В некоторых из этих случаев перенос основывается не на аналогии объектов, а на аналогии объекта и субъекта: *элегантный, утонченный, романтичный* (аромат) – это качества, которые характеризуют человека, пользующегося данным продуктом; на отношениях каузации, предполагающих метонимию: *энергичный, радостный* (аромат), *веселая* (вкуснятина) – те качества, которые могут быть вызваны соответствующим предметом.

В исследуемых атрибутивных сочетаниях развитие значения происходит не только по метафорическому, но и по метонимическому типу, в результате чего образуются окказиональные семемы Д2. Были выявлены разные варианты метонимических переносов: 1) на основе устранения предиката, например: *сломанная осень* – осень, которая провоцирует переломы, *спелый кетчуп* – кетчуп, изготовленный из спелых помидоров; *меховой стиль* – стиль, свойственный меховой одежде; 2) на основе замены имени товара предикатом, например, *ванильное счастье*, то есть пена для ванны – это счастье; вкусная сказка, то есть сыр – это сказка; мобильный друг, то есть телефон – это друг, тонкий соблазн, то есть сигареты – это соблазн; 3) на основе замены целого наименования его частью, например, в сочетаниях: *нежная, мягкая, альтернативная, ухаживающая формула*.

Лексема «формула» замещает название того вещества, состав которого описывает (крема, шампуня, зубной пасты).

В ходе семантического анализа собранного материала выявилась определенная группа сочетаний, образное значение которых представилось нам сомнительным, а сам факт сочетаемости некоторых лексем - нарушающим речевые нормы. Исходя из того, что рекламная номинация должна распознаваться в соответствии с замыслом номинатора, мы решили обратиться к психолингвистической методике определения субъективных ожиданий, чтобы выявить коммуникативную эффективность спорных сочетаний, соответствие их образности определяемому объекту (товару). Информантам предлагалось ответить на вопрос: «Какого рода продукция может быть отрекламирована данными словосочетаниями?». Было опрошено в письменной форме 80 человек. Полное изложение результатов эксперимента не входит сейчас в наши задачи, мы хотим лишь отметить, что из 25 неоднозначных сочетаний восемь не были соотнесены с реальным объектом рекламы ни одним из респондентов, например, *яркая нота* (тушь), *вкусная сказка* (сыр), *тонкая роскошь* (телефон), *сладкие объятия* (аромат кофе), *технология уюта* (кредитование), *прозрачная свежесть* (о чае), *уютная защита* (крем для рук).

В ответах информантов хорошо просматривается поиск мотивации, так, *прозрачная свежесть* связывается с косметическими товарами, *технологию уюта* – с бытовой техникой, мебелью, *сладкие объятия* – с шоколадом, духами, бельем и т.п. В отдельных сочетаниях возникают неудачные, малопонятные образы, поскольку соответствующие семемы не имеют согласующихся сем, например, *формула дивана* – у семемы формула есть переносные значения: способ, состав, составные части целого, ср., *формула отдыха*, *формула успеха*, но эти семы совершенно не соотносятся с «вещной» сущностью дивана как предмета обстановки. Нет необходимого согласования сем и в сочетании *квадратный бестселлер* (шоколадка), *мясной удар* (название кафе), *симфония масла*. Есть случаи нарушения определенной эстетической нормы (*сливочное безобразие*, ср. возможное *сливочное чудо*), есть слишком общие и потому размытые образы (*яркая нота* – о туши для ресниц).

Нам представляется, что в поисках новых изобразительно-выразительных возможностей атрибутивных сочетаний их создатели не должны пренебрегать нормами сочетаемости слов, психологией восприятия, чтобы не потерять связь с объектом номинации и в сознании людей вызвать желаемые ассоциации, формирующие необходимый коммерческий образ товара. Вместе с тем, очевидно, что в рекламном дискурсе нарабатывается свое наполнение моделей сочетаемости семем, открываются новые варианты семантических переносов. Рекламная номинация, являясь по природе своей окказиональной, предполагает многократное воспроизведение, что создает предпосылки для закрепления, регулярности найденных комбинаций языковых единиц.

Гак В.Г. Сопоставительная лексикология. – М.: Международные отношения, 1977.

Кара-Мурза Е.С. «Дивный новый мир» российской рекламы: социокультурные, стилистические и культурно-речевые аспекты // Словарь и культура русской речи. – М.: Индрик, 2001. – С. 205-219.

Михальская А.К. Основы риторики: Мысль и слово. – М.: Просвещение, 1996.

Т.Г.Ковалева
Воронеж

Прилагательное в рекламном дискурсе
(на примере агитационных материалов)

Политическая реклама, функционирующая в рамках политического дискурса, является одним из видов деятельности политических партий и организаций, направленная на привлечение сторонников и пропаганду идей, взглядов; она становится особенно актуальной в периоды предвыборных кампаний.

Рекламная коммуникация осуществляется по многочисленным каналам, что приводит к выделению различных форм рекламы. Исследователи выделяют следующие формы: телерекламу, радиорекламу, рекламу, передаваемую через Internet, печатную рекламу. К последней относятся малоформатные издания (листовки), издания большого формата (плакаты), иллюстрированные издания (буклеты, проспекты, брошюры и т. п.); традиционные формы печатной рекламы - газетная, журнальная, а также реклама в справочных изданиях. Современное состояние материалов региональной политической рекламы (специальные выпуски газет с выборной тематикой, листовки, плакаты, статьи, интервью и проч.) до сих пор остается почти вне поля зрения языковедов (Анисимова 1991, с. 4.; Ковалева 2002, с. 36), несмотря на свою крайне важную социальную значимость.

Политическая лексика характеризуется двумя основными особенностями – стандартностью (универсальностью) и экспрессивностью. Стандартность этого пласта лексики придает сообщению ясность, облегчает понимание текста читателем. Язык рекламы в достаточной степени унифицирован, отграничен. Для него характерна шаблонность, проявляющаяся как на уровне лексики, так и синтаксиса текста. Экспрессивность политических лексических единиц основывается на наличии в их семантической структуре коннотативных компонентов значения (образности, эмоциональности, оценочности) или является следствием стилистической маркированности единиц.

В состав политической лексики входят не только имена существительные, но и прилагательные (в основном, относительные и

качественные). Уже по своему основному категориальному значению - признак, качество, свойство - прилагательное предполагает наличие существительного с его категориальным значением субстанции. Л.В.Щерба писал: «Значение категории прилагательного в русском языке, конечно, качество ... Формально она выражается, прежде всего, своим отношением к существительному: без существительного, явного или подразумеваемого, нет прилагательного» (Щерба 1974, с. 85).

Для прилагательных как класса слов, очень характерно наличие субъективно-оценочных значений и соответствующих коннотаций, поэтому в самой семантике прилагательных оказываются связанными собственно семантический и прагматический планы высказывания. У прилагательных взаимодействие этих двух аспектов отражается в самих их значениях. Прилагательные по своей семантике продолжают непрерывный ряд от собственно оценочных («хороший / плохой») до прилагательных, лишенных оценочного значения (относительные прилагательные) (Вольф 1985).

Из трех лексико-грамматических разрядов русских прилагательных наиболее активен в политическом дискурсе разряд относительных прилагательных (55,8%), далее следуют качественные прилагательные – 30,6%; притяжательные прилагательные слабо отражены в текстах политического дискурса. Кроме прилагательных, были выявлены причастия в атрибутивной функции (около 7%).

Материалом исследования послужили обращения, интервью и листовки кандидатов в Областную Думу, опубликованные в 2005 году.

Относительные прилагательные мотивируются существительными, сохраняющими политический компонент значения, присущий семантической структуре слов этой группы: (социализм > социалистический, партия > партийный и т. п.).

В текстах политической рекламы выделены следующие тематические группы относительных прилагательных, расположенные по убыванию:

1) Прилагательные с объединенным значением территории: российский, федеральный, областной, региональный, местный, городской, районный, уличный, дворовый.

«Надоело наблюдать по телевидению нескончаемые бои *местного* значения городской исполнительной и представительной власти …» (из обращения Корнеева В.М. и Морозовой Г.Н.);

«Так вот, чтобы их хотя бы на одного человека было меньше в *городской* Думе, я иду на выборы» (из обращения Корнеева В.М. и Морозовой Г.Н.).

2) группа прилагательных с объединенным значением «время»: беспрерывный, прежний, нынешний, бесперебойный, новый, современный, предвыборный, многолетний, настоящий, последний, сегодняшний, бывший.

«Скажу откровенно, у меня нет симпатий к *нынешним* руководителям города ни в личном плане, ни к их деяниям» (из обращения Корнеева В.М. и Морозовой Г.Н.);

«Но мой опыт *прежней* депутатской деятельности в областной Думе позволяет высказать предположение …» (из обращения Корнеева В.М. и Морозовой Г.Н.).

3) прилагательные, характеризующие нацию, народ и его структурные параметры (социальное и материальное положение), возрастные рамки, а также отношение к власти.

В эту группу входят прилагательные властный, придворный, рабочий, нищенский, депутатский, национальный, родительский, детский, народный, подростковый, крестьянский.

«В последний месяц все *властные* структуры … представляют КПРФ эдакими подстрекателями …» (из обращения Корнеева В.М. и Морозовой Г.Н.);

«…от вас зависит: будет ли опять в облДуме большинство депутатов, … использующих *депутатские* полномочия для продвижения личного бизнеса…» (из обращения Корнеева В.М. и Морозовой Г.Н.).

4) Сферы общественной жизни: трудовой, коммунальный, бюджетный, государственный, коммерческий, ведомственный, профильный, административный.

«Убежден, что нет и не будет такой цены, чтобы сполна оплатить *ратный* и *трудовой* подвиг всех ветеранов …» (из обращения Корнеева В.М. и Морозовой Г.Н.);

«Жесткий публичный контроль за расходованием *бюджетных* средств и дотаций» (из обращения О. Старченкова).

Внутри этой группы разграничиваются более мелкие подгруппы с более детальной характеристикой различных сфер жизни: военная – ратный (подвиг), альтернативный (о службе), армейский (конфликт), призывной (возраст), строевой (о подготовке); судебная – консультативный (совет), юридический (об основе), исправительный (о заведении), правоохранительный (об органах), правовой (о государстве, об обеспечении), уголовный (о деле), конституционный (о праве), криминальный (о приватизации); политика – пенсионный и земельный (о реформах), протестный (об акциях), избирательный (об объединении), политический (взгляд); сфера образования (высшего и среднего) – выпускной, образовательный, школьный, учебный, методический, компьютерный, сфера медицины – медицинский, диагностический, сфера транспорта – пассажирский, маршрутный, автомобильный и др.:

«Из-за чего возникли километровые *автомобильные* пробки … » (из обращения Корнеева В.М. и Морозовой Г.Н.);

«Почему до сих пор не наведен порядок даже в работе муниципального *пассажирского* транспорта … ?» (из обращения Корнеева В.М. и Морозовой Г.Н.).

5) Материальное, деньги: бесплатный, грошовый, льготный, натуральный, натурализованный, денежный, материальный, халявный.

«Прикрываясь борьбой со льготами, нынешние правители … лишили *бесплатного* протезирования» (из обращения Корнеева В.М. и Морозовой Г.Н.);

«В стране, где туберкулез, спид и наркомания полыхают, как пожар, тест на ВИЧ – инфекцию стал *платным*» (из обращения Корнеева В.М. и Морозовой Г.Н.).

6) Общество: социальный, гражданский, личный, общественный, публичный.

«Растет *социальное* неблагополучие в обществе.» (из обращения Швырева А.П.);

«Чиновники, бизнесмены … рвутся в Думу для того, чтобы решить свои *личные* вопросы» (из обращения Гурова С.Д.).

7) Прилагательные со значением количества и меры: единственный, массовый, высший, тотальный, минимальный, средний.

«А все, за *малым* исключением, ради того, чтобы показаться, напомнить о себе, а заодно устроить свой «*маленький* уют» под депутатской крышей» (из обращения Корнеева В.М. и Морозовой Г.Н.).

8) Личность: личный, собственный, душевой. Тематическая группа «Общество» противопоставляется группе «Личность».

«*Личная* и общественная безопасность» (из обращения Старченкова О.);

«Тем не менее, «доброжелатели» из «Единой России», находящиеся сейчас у руля области, вовсю стараются повесить всех собак на коммунистов, дабы прикрыть *собственную* несостоятельность» (из обращения Корнеева В.М. и Морозовой Г.Н.).

9) Средства информации: телевизионный, информационный, эфирный, телефонный.

«К сожалению, многие избиратели, не выдерживая все нарастающего *информационного* и административного давления, … верили сладким обещаниям партии власти …» (из обращения Корнеева В.М. и Морозовой Г.Н.);

«Я, скорее всего, не появлюсь на *телевизионном* экране, потому, что эфирное время очень дорого» (из обращения Гурова С.Д.).

10) Прилагательные со значением «климат», «природа»: природный, климатический, всепогодный, осенний, снежный.

«Почему после *осеннего* ремонта сплошь и рядом текут крыши муниципальных домов …» (из обращения Корнеева В.М. и Морозовой Г.Н.);

«Установить *природную* монополию государства на добычу и реализацию природных ресурсов» (из обращения Корнеева В.М. и Морозовой Г.Н.).

11) Семья: многодетный, семейный.

«Родился … в селе Нижняя Верейка Рамонского района Воронежской области в *многодетной* крестьянской семье» (из обращения А.Швырева);

«И опять же потому, что *семейные* доходы большинства воронежцев не превышали прожиточный минимум» (из обращения Корнеева В.М. и Морозовой Г.Н.).

12) Со значением «принадлежности к партии»: социалистический, единороссовский, партийный, элдепеэровский.

«… подвиг всех ветеранов, вынесших на своих плечах неимоверные тяготы Великой Отечественной войны, из «пепла» возродивших нашу *социалистическую* Родину …» (из обращения Корнеева В.М. и Морозовой Г.Н.);

«Действующая «*единороссовская*» власть своими «недоношенными» законами, «неумными» шагами … все сделала…» (из обращения Корнеева В.М. и Морозовой Г.Н.).

Специфика листовки как типа политической коммуникации обусловлена тем, что в ней переплетаются разные стилистические традиции (публицистики, обиходно-разговорной речи, художественной речи, деловой прозы), которые приспосабливаются к новым условиям. Диалогичность листовки обусловлена ее ориентацией на устную, «звучащую речь».

Разговорность достигается широким использованием в листовке разговорно-окрашенной лексики. Часто в одном и том же тексте соединяются элементы, разнородные как в композиционном, так и в языковом отношении. Все это определяет своеобразие, гибридность листовки, ее «непохожесть» на другие тексты.

Наряду с общими коммуникативно-прагматическими качествами, присущими агитационно-пропагандистским текстам: злободневность, оценочность, идеологизированность, партийность, листовке свойственны такие специфические коммуникативно-прагматические качества, как броскость, повышенная эмоциональность, диалогичность, краткость, аргументированность (зачастую демагогическая), призывность, обозримость, оригинальность.

Коммуникативная целеустановка листовки состоит в том, чтобы убедить адресата в необходимости совершения определенного социально значимого действия и мобилизовать (склонить) его к совершению данного действия. Данная коммуникативная целеустановка реализуется как с помощью вербальных, так и невербальных визуальных изобразительных средств - рисунка, карикатуры, эмблемы, фотографии, таблиц, схем.

Листовке в большей степени, чем какому-либо иному типу текста свойственна повышенная эмоциональность. Высокий «эмоциональный градус» листовки создается всем комплексом используемых в ней языковых средств. И в первую очередь эмоционально окрашенной лексикой, выражающей высокую степень интенсивности чувства, оценки, например: клятвенный, заоблачный, людоедский, знаменательный, героический, неимоверный, ругательный, грабительский, престижный.

Краткость листовки обусловлена необходимостью передавать актуальное политическое содержание в небольшом по объему тексте.

Данное качество реализуется, прежде всего, при перечислении целей и задач политической партии или конкретного кандидата в депутаты, а также благодаря использованию сложных прилагательных (в этом и заключается специфика прилагательного) и причастий: чудодейственный, многотысячный, антинародный, учебно-методический, социально-реабилитационный, научно-методический, военно-промышленный, жилищно-коммунальный, социально-экономический, административно-правовой, малоспособный, всевозможный, малообеспеченный.

Анализ лексического состава рекламы показывает устойчивое употребление следующих лексических единиц: местный, городской, социальный, льготный, бесплатный, жилищно-коммунальный, нынешний, властный. Эти прилагательные являются самыми употребительными в ходе предвыборных кампаний, они в максимальной степени активизируют и привлекают внимание избирателей.

Анисимова Е.Е. Листовка как тип текста (на материале немецкой политической листовки) // Сб-к научных трудов. Грамматика и текст (на материале немецкого языка).- Вып. 377. - М., 1991.

Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. М., 1985.

Ковалева Т.Г. Лингвистические проблемы выборной кампании в Воронеже. // Сб-к студ. работ филол.ф-та. - Вып. 4. - Воронеж, 2003. - С. 36-42.

Щерба Л.В. О частях речи в русском языке. // Языковая система и речевая деятельность. - Л., 1974.

Научный дискурс

Муна Джасим Ареф (Ирак),
О.Н.Чарыкова (Воронеж)

Синонимия в научном дискурсе и проблема выбора термина

(на примере русской лингвистической терминологии)

Общепризнанным является тот факт, что терминология составляет ядро научного дискурса. Лингвистическая терминология определяется как совокупность слов и словосочетаний, употребляющихся в языкознании для выражения специальных понятий и для называния типичных объектов данной научной области (Лингвистический энциклопедический словарь 1990, с.509). Являясь составной частью метаязыка лингвистики, эта терминологическая система представляет собой особую сложность для изучения, поскольку в данном случае язык-объект и метаязык совпадают в

плане выражения. Тем не менее, у ряда исследователей требования к лингвистической терминологии являются такими же, как и к терминологии любой другой науки.

Нормативные требования к термину впервые были сформулированы основоположником русской терминологической школы Д.С.Лотте (Лотте 1961, 1969, 1971), а позднее уточнены и дополнены в Комитете научно-технической терминологии Академии наук и опубликованы в «Кратком методическом пособии по разработке и упорядочению научно-технической терминологии» (1979). Согласно этим требованиям термин должен иметь чётко фиксированное в пределах определённой терминосистемы в конкретный период развития данной области знания содержание, а также обладать такими свойствами, как точность, однозначность, системность, отсутствие синонимов.

Названные признаки являются основными при определении постулата идеального термина. Однако далеко не все существующие терминологические системы могут соответствовать данному постулату. Так, для лингвистической терминологии типична непоследовательная реализация требования взаимнооднозначного соответствия терминов и обозначаемых ими понятий, имеет место избыточность средств выражения понятий, то есть синонимия. Например: лабиализованные гласные - округлённые - огублённые - губные; сема – семантический компонент – дифференциальный признак.

По данным О.Б.Власовой, термины-синонимы являются неотъемлемой частью лингвистической терминосистемы и составляют 38,2% от общего количества лингвистических терминов (Власова 1994). Под терминами-синонимами принято понимать термины, называющие одно и то же понятие специальной области знания. Общеизвестно, что каждая терминология (в том числе и лингвистическая) состоит из нескольких соотнесённых между собой терминосистем (Сергевнина 1978; Шиленко 1983). Терминосистема – это сложное целое, включающее обозначение различным образом взаимосвязанных на лингвистическом уровне научных и профессиональных понятий одной определённой области знаний.

Анализ проявлений терминологической синонимии на материале конкретной терминосистемы является чрезвычайно важным как в аспекте разработки теории терминосистем, так и в лексикографической практике. Особую важность эта проблема приобретает при составлении учебных словарей, поскольку материал, используемый для обучения, всегда ограничен, принцип минимизации диктует необходимость использования только одного синонима из существующего ряда. Поэтому неизбежно возникает проблема выбора оптимальной единицы. Думается, что существенную помощь в этом случае может оказать комплексное исследование представленных в специальных словарях синонимических рядов, позволяющее выявить такие семантические и структурные характеристики терминов-синонимов, которые могли бы послужить

основанием для предпочтения одного другому (или другим). Рассмотрим это на примере фонетической терминосистемы.

Термины-синонимы фонетической терминосистемы, как и синонимы общелитературного языка, неоднородны по степени синонимичности и подразделяются на абсолютные и относительные синонимы. Под абсолютными синонимами понимаются синонимы, тождественные по синтагматическим и парадигматическим особенностям, то есть употребляющиеся в тождественных лексико-семантических позициях и способные к неограниченной взаимозамене. Например: диссимиляция – расподобление, увулярный – язычковый.

Под относительными синонимами понимаются такие единицы, синтагматические и / или парадигматические признаки которых совпадают не полностью.

В составе синонимов, тождественных по значению, выделяются так называемые синонимы с различной внутренней формой, то есть единицы, называющие одно и то же научное понятие по разным признакам. Например: гласные верхнего подъёма (по высоте подъёма языка) – гласные закрытые (по степени открытости рта) – узкие гласные (по ширине щели между губами, возникающей при произнесении звуков такого типа). По мнению В.Н. Прохоровой, наличие синонимов с различной внутренней формой, но тождественных по значению, составляет специфику терминологической синонимии по сравнению с синонимией общелитературного языка, где слова, называющие один и тот же денотат по разным признакам, в синонимические отношения не вступают (Прохорова 1973: 62).

В зависимости от генетических связей термины-синонимы фонетической терминосистемы подразделяются на русские и иноязычные, в связи с чем выделяется три типа синонимических рядов:

1) синонимические ряды, соответствующие модели «русский термин – русский термин» (затвор – смычка, постоянное ударение – неподвижное ударение, свободный слог – открытый слог, шёпотный согласный – глухой согласный, стяжённый - стянутый);

2) синонимические ряды, соответствующие модели «иноязычный термин – иноязычный термин» (умлаут – интерфлексия, фальцет – фистула, фономатизация – фонологизация, фонемика - фонемология);

3) синонимические ряды, соответствующие модели «иноязычный термин – русский термин» (фрикативные согласные – щелевые согласные, сибилянт – свистящий, эвфония – благозвучие, четырёхугольник гласных – квадрат гласных, фаукальный – зевный, инспираторный – вдыхательный, рецессивное ударение - отступающее ударение, кардинальные гласные – основные гласные, хиатус - зияние).

Наиболее продуктивными являются синонимические ряды, образованные по модели «иноязычный термин – русский термин». Продуктивность синонимических рядов данного типа объясняется

целесообразностью существования двойного ряда наименований научного понятия.

Достоинство русских терминов по сравнению с иноязычными заключается в том, что они легче для восприятия и запоминания, поскольку в большинстве своём обладают прозрачной смысловой и словообразовательной структурой.

Положительными чертами соответствующих им иноязычных терминологических единиц являются следующие: 1) в отличие от собственно русских они принадлежат международному терминологическому фонду терминов; 2) во многих случаях обладают такими качествами, как краткость (ср. фонация – звукообразование, палатализация – среднеязычное сближение), однозначность, словообразовательная активность и системность, что делает их более удобными в употреблении и способствует активному проникновению в терминологическую систему русского языка.

Исходя из особенностей структуры лингвистические термины-синонимы можно разделить на монолексемные и полилексемные. Полилексемные синонимы являются преимущественно двухкомпонентными (традиционное ударение – подвижное ударение), но могут включать и три компонента (вариант фонемы комбинаторный – заместитель фонемы).

На основе критерия «количество структурных компонентов» выделяются следующие модели синонимических рядов:

1. «монолексемный термин – монолексемный термин» (спирант – фрикативный, фонический – звуковой);

2. «монолексемный термин – полилексемный термин (ударяемость – акцентуальный момент, гаплология - слоговая диссимиляция - слоговое наложение - гаплологическое сокращение)

3. «полилексемный термин – полилексемный термин (второстепенное ударение - вспомогательное ударение - второе ударение - побочное ударение - слабое ударение, ступень чередования исчезающая – ступень чередования нулевая)

В зависимости от того, совпадают или различаются термины, входящие в один синонимический ряд по количеству структурных компонентов, синонимические ряды могут быть разбиты на две группы: симметричные и асимметричные. Симметричные ряды состоят из терминов, идентичных по количеству компонентов. Такие ряды могут быть образованы по следующим моделям: 1) «монолексемный термин - монолексемный термин» (билатеральный - двусторонний, глоттальный – гортанный); 2) «двулексемный – двулексемный» (спирант гортанный – придыхание гортанное, одинарный согласный – простой согласный).

Асимметричные ряды состоят из синонимов, имеющих разное количество компонентов, и могут быть образованы по следующим моделям: 1) «монолексемный термин – полилексемный термин» (ларингал – коэффициент сонантический, полногласие – полногласное сочетание); 2) «двулексемный термин – трёхлексемный термин» (позиция сильная –

позиция максимальной дифференциации, оттяжка ударения – рецессивное передвижение ударения). Анализ асимметричных рядов создаёт предпосылки для выбора между более информативными и более краткими формами.

Таким образом, представленный здесь анализ синонимических рядов фонетических терминов позволит при необходимости выбора терминологической единицы, исходя из конкретных задач, находить оптимальное соотношение таких параметров как степень адекватности, краткость, информативность, однозначность, простота восприятия и запоминания, соответствие международным стандартам.

Власова О.Б. Проблемы синонимии в современной терминологии (на материале лингвистической терминосистемы): автореф. дис. …канд. филол. наук / О.Б.Власова. – Тверь, 1994. – 21 с.

Краткое методическое пособие по разработке и упорядочению научно-технической терминологии. М., 1979.

Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Советская энциклопедия», 1990. – 685 с.

Лотте Д.С. Основы построения научно-технической терминологии / Д.С. Лотте. - М., 1961.

Лотте Д.С. Образование и правописание трёхэлементных научно-технических терминов / Д.С.Лотте. - М., 1969.

Лотте Д.С. Краткие формы научно-технических терминов / Д.С.Лотте. - М., 1971.

Прохорова В.Н. Актуальные проблемы современной русской лексикологии / В.Н. Прохорова. – М.: МГУ, 1973.

Сергевнина В.М. Принципы системного анализа терминов / В.М. Сергевнина // Термин и слово. – Горький, 1978.

Шиленко Е.В. Узкоотраслевая терминология как объект описания в учебном словаре / Е.В.Шиленко // Современная русская лексикография 1981. – Л.: Наука, 1983. – С.143 - 148.

О. Н. Серикова
Воронеж

К вопросу о трактовке терминов ***синтагма*** и ***ритмическая группа*** в лингвистическом дискурсе

Понятие синтагмы порождает различные подходы и точки зрения к ее рассмотрению. Остановимся на некоторых из них более подробно.

В отечественной лингвистике мы находим установку на разработку теории фонетико-синтаксических групп. Основы синтаксической теории

речи заложены академиком Л. В. Щербой в его фонетике французского языка и в отдельных научно-методических статьях (Щерба 1953, с. 84-91). Он первым выдвинул идею особой единицы, соотносимой с элементарным отрезком речи. Автор определил не только семантическую, но и фонетическую сторону синтагмы. Фонетическое единство синтагмы проявляется в наличии в ней одного объединяющего ударения, обычно падающего на знаменательное слово, и в невозможности паузы внутри синтагмы.

Теорию синтагмы, основанную академиком Л. В. Щербой и развитую его последователями, академик В. В. Виноградов признает при условии «очищения» понятия синтагмы от признаков фонетических, ритмических, ритмомелодических и углубления его синтаксически-семантической сущности изучением функций синтагмы в составе предложения, отношения между синтагмой и членом предложения, отношений между синтагмой и словосочетанием, связей между синтагмами и принципов соединения синтагм, способов синтагматического членения (Виноградов 1975, с. 213, 246, 248). Но, приступая к практическому синтагматическому членению речи, В. В. Виноградов находит, что «в семантику синтагм входят и экспрессивные интонации речи» (Виноградов 1975, с. 249). Основываясь на практическом наблюдении над реальными явлениями общественной речи, В. В. Виноградов выводит следующее определение синтагмы. «Синтагма – это семантико-синтаксическая единица речи, отражающая кусок действительности, наполненная живой экспрессией и интонацией данного сообщения» (Виноградов 1975, с.253). Из синтаксического критерия исходит Л. В. Златоустова, понимая под синтагмой «семантико-синтаксическое единство, выделенное интонационно» (Златоустова 1978). Е. В. Кротевич видит в синтагме синтаксическую единицу (Кротевич 1946, с. 85-107). Г. Р. Тукумцев ставит знак равенства между синтагмой и членом предложения (Тукумцев 1948, с. 6). Г. П. Торсуев находит, что синтагмой может являться как обособленное (вводное) слово, так и обособленное (вводное) предложение, которое может состоять из нескольких синтагм. Синтагма может соответствовать разным типам предложения, а также являться частью их (Торсуев 1950, с. 189-195).

Как отмечает П. К. Ваараск, синтагма, если она стремится охватить словесные моменты выражения мысли с дополнительными несловесными, тоническими средствами, будет иметь свою специфику, свое задание для уяснения и уточнения процесса передачи мысли. С этой точки зрения синтагма – фонетико-грамматическая единица нашей речи (Ваараск 1964, с. 186-191, с. 132-145).

Рассмотренные теории синтагмы можно разделить на синтаксические, фонетические и смешанные. Грамматисты исходят из слова и словосочетания, они ищут в терминологии членения речи опоры для грамматического разбора. Фонетисты заинтересованы в членении речи как непрерывного потока звуков на более мелкие отрезки, выражающие

определенный смысл. Данные теории объединяет общая задача выражения и передачи смысла.

Рассмотрение различных определений синтагмы приводит к пониманию ее как сложного единства, охватывающего различные уровни языка. Наиболее универсально и, вероятно, вследствие этого наиболее рапсространено определение Л. В. Щербы. По определению Л. В. Щербы, синтагма – это «фонетическое единство, выражающее единое смысловое целое в процессе речи-мысли и могущее состоять из одной ритмической группы и из целого ряда их» (Щерба 1953, с. 80).

Исследователями было предложено несколько терминов для обозначения соответствующего понятия. На русском языке это *словосочетание, группа слов, речевой такт, синтагма.*

На тот факт, что описание процессов порождения и восприятия речи не может проводиться на основе лингвистических терминов и понятий, им соответствующих, указывал еще А. А. Леонтьев (Леонтьев 1969). Психолингвистический подход к данной проблеме поднимает вопрос о соответствии лингвистических единиц психолингвистическим представлениям в процессе порождения и восприятия речи и характере единиц, участвующих в этом процессе. О важности проблемы выделения и описания единиц уровней языка и речи и определения их взаимосвязи пишет Л. В. Величкова: «Лингвистическое разделение языка на уровни, а его единиц на фонетические, грамматические и лексические», указывает автор, «может оказаться нерелевантным при определении единиц психолингвистики» (Величкова 1989, с. 33). Именно разделение понятий «язык» и «речь» породило два направления исследований: лингвистика и психология речи.

Упоминание о языке как о некой организованной сущности восходит к древнему языкознанию, но представление о системном характере языка начинает складываться в начале XIX в. Одновременно с этим возникает противопоставление понятий «языка» и «речи» в работах В. фон Гумбольдта, Х. Штейнталя, А. А. Потебни и др. После выхода в свет «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра в языкознании утверждаются понятия о языке как о системе знаков и противопоставление языка и речи. (Величкова 1996, с. 31-45). «Разделяя язык и речь, мы тем самым отделяем: 1) социальное от индивидуального; 2) существенное от побочного и более или менее случайного» (Соссюр 1977, с. 235-252).

В понимании сущности речи не сложилось единства мнений и определений. В структуральных направлениях речь характеризовалась как реализация системы языка. Различными лингвистами подчеркивалось, что объективной реальностью для исследования являются речевые акты. Язык существует в совокупности непрерывно продуцируемых актов речи.

В зависимости от представлений о соотношении языка и речи решается вопрос о соответствии их единиц. Этот вопрос снимается, если язык и речь понимаются как разные стороны одного явления. Так, например, Т. П. Ломтев пишет: «Все лингвистические единицы являются единицами языка

и речи: одной стороной они обращены к языку, другой – к речи» (Ломтев 1976, с. 45).

При рассмотрении вопроса о психолингвистическом значении лингвистических единиц мы придерживаемся точки зрения Л. В. Величковой, которую кратко изложим.

По мнению автора, последовательность языковых единиц с точки зрения соответствий им на уровне речи представляется следующим образом.

В настоящее время складывается иное понимание термина «речь»: не как результата реализации языковой системы, а как процесса речепорождения. Выделение единиц, принимающих участие в этих процессах, приобретает особое значение и происходит не на уровне лингвистических сопоставлений, а при анализе существующих моделей речепорождения, данных неврологии и речевого онтогенеза, то есть на психолингвистическом уровне.

Лингвистический анализ, как отмечает Л. В. Величкова, оперирует единицей, объединяющей в себе признаки трех традиционных уровней языка – фонетического, грамматического, лексического. Такой единицей является синтагма – удобный инструмент лингвистического анализа. В речи он имеет соответствия на каждом из уровней, при этом эти соответствия на каждом уровне имеют ограничения по признакам и, следовательно, реализуются в элементах, набор которых различен по объему на каждом из уровней. Этот объем убывает от уровня лексики к супрасегментному уровню. Согласно такому представлению, синтагма является абстракцией высокой степени с соответствиями, различными по принципам реализации и набору. На уровне звучащей речи синтагме соответствует ритмическая группа, т.е. объединение слогов вокруг ударного слога по законам ритмики данного языка. С психолингвистической точки зрения ритмико-интонационные структуры являются доминирующими на начальном этапе речевого онтогенеза (Величкова 1995, с. 10-16).

О соотношении единиц супрасегментного и грамматического уровней говорил С. Карцевский: «Грамматика и интонация влияют друг на друга, но более вероятно, что, прежде всего, интонация влияет на грамматику, а не наоборот» (цитируется по Величковой 1996). О связях уровней фонетики и грамматики в широком смысле писал Э. Сепир: «Я склоняюсь к тому мнению, что нынешняя наша тенденция рассматривать фонетику и грамматику как взаимно не соотносящиеся области языка представляется ошибочной. Гораздо вероятнее, что эти области и исторические линии их развития фундаментальным образом связаны друг с другом, но ухватить суть этих связей мы в полной мере пока не можем» (Сэпир 1993, с. 167)]. Представляется, что набор единиц на уровне ритма является достаточно четко определенным, и каждая единица может быть интерпретирована (реализована) целым рядом синтаксических единиц, большим или меньшим, в зависимости от частотности данной ритмической единицы (группы). На родном языке говорящий может легко вызывать

синтаксические интерпретации ритмических групп, если параметры последних четко заданы. Можно судить о большей или меньшей частотности той или иной ритмической группы по легкости (скорости) ее синтаксического и лексического наполнения.

В соответствии с разделением уровней языка и речи (по Ф. де Соссюру) для лингвистических единиц – в направлении их убывающего объема – имеются соответствия на уровне речи. Схематически Л. В. Величкова представляет это следующим образом:

предложение → высказывание
синтагма
слово
морфема
фонема → звук.

Ритмическая единица, состоящая из двух и более элементов (слогов), с выделением центрального элемента и определенным способом подчинения ему остальных, может, с точки зрения соответствий лингвистическим единицам, состоять из одного или нескольких слов, одновременно из одной или нескольких синтагм, в то же время составлять предложение или часть его, полностью или частично реализуя дифференциальные признаки супрасегментного уровня (интонем) данного языка.

Термин «ритмическая группа» впервые был употреблен во французском языке М. Граммоном. Этим термином автор обозначал группу слов, выражающую в процессе речи единое смысловое целое и имеющее ударение на последнем слове группы. Развитие понятия ритмической группы мы находим у Л. В. Щербы, который впервые говорит о синтаксической обусловленности членения на ритмические группы и о связи его с семантико-синтаксическим содержанием. По его мнению, ритмическая группа представляет собой одноударное фонетико-смысловое единство знаменательного слова с его энклитиками и проклитиками.

Вслед за М. Граммоном и Л. В. Щербой о ритмической группе во французском языке говорит М. М. Матусевич: «…в некоторых языках, - читаем мы во «Введении в общую фонетику», - где отсутствует словесное ударение, как, например, во французском, фраза расчленяется на группы безударных слов, объединяющихся около одного слова, несущего ударение, и называемых ритмическими группами. Они представляют собой единое целое, но могут объединяться в более крупные смысловые единицы – синтагмы, аналогично тому, как в других языках, например, в русском, объединяются в синтагмы мелкие смысловые единицы - слова» (Матусевич 1959, с. 99-108). А. А. Реформатский называет ритмическую группу речевым тактом, которому дает следующее определение: «фраза (отрезок от паузы до паузы) распадается на речевые такты, которые разграничиваются минимум интенсивности дыхания и объединяются одним ударением» (Реформатский 1975, с. 134).

В немецком языке термин ритмическая группа впервые был введен О. Х. Цахером, под которым он понимает часть речевого такта, который несет

сильное ударение и представляет собой полнозначное слово или ряд слов, состоящий из полнозначного слова и неударных или слабоударных проклитик и энклитик (Цахер 1982).

И. Бозе рассматривает ритмическую группу как «kleine Sinntakt, die man wie ein Wort als Ganzes ausspricht. Jede rhythmische Gruppe kann mit einer Kaumschwere verstehen werden» (Bose 1994).

Поскольку основным фонетическим средством, оформляющим ритмическую группу, является ударение, то главной задачей при членении фразы на ритмические группы и определении ее акцентной структуры является выявление ударных элементов, которые будут составлять ядра ритмических групп, и безударных, примыкающих к ним.

Ядро ритмической группы представляет собой совокупность усиленных компонентов словесного ударения в каждом языке. В русском языке центральным признаком ядра является длительность гласного. Окружающие ядро слоги отличаются убыванием длительности, интенсивности и качественных характеристик, прямо пропорционально расстоянию от ядра (Величкова 1989). Примыкание безударных слогов к ударному может быть проклитическим или энклитическим. В отношении начальных и конечных безударных слогов вопрос решается просто: начальные безударные слоги всегда являются проклитиками, конечные – энклитиками.

Вопрос о положении внутренних безударных слогов крайне мало изучен. По данной проблеме А. М. Антипова выделяет две точки зрения, выявляющие две тенденции. Одну автор называет смысловой, согласно которой безударные гласные тяготеют к ударному слогу той же лексической единицы, или к единице, с которой данный слог тесно связан по смыслу.

Другая точка зрения, согласно которой безударные слоги тяготеют к предыдущему ударному, может быть названа энклитической. Данная точка зрения является весьма распространенной в лингвистической литературе. Исследователи речевого ритма при членении фразы на ритмические группы исходят чаще из энклитической тенденции примыкания безударных слогов, и это стало традицией в исследованиях по английскому языку, хотя обоснование этого положения в работах отсутствует (Антипова 1986, с. 34-41).

О. фон Эссе, обобщая свои наблюдения над функцией безударных слогов в германских языках, приходит к выводу, что энклитическая тенденция более типична для данных языков, чем проклитическая. Методика выявления этой тенденции у О. фон Эссена не приводится (Эссен 1996, с. 198-220).

По наблюдениям Д. И. Андреевой, энклитическая тенденция возрастает с убыстрением темпа (Андреева 1982). В быстром темпе слитность фразы увеличивается. В нарочито медленном темпе фраза распадается на слова, а не на слоги. Вспомогательные слова примыкают к тем знаменательным словам, с которыми связаны по смыслу. В медленном темпе особенно ярко

проявляется семантическая тенденция. Д. И. Андреева экспериментально установила, что в отдельно взятых словах, представляющих собой различные ритмические структуры, последний безударный слог по свой длительности превышает предыдущий безударный слог. То есть конечное положение слога в ритмической группе может быть маркировано длительностью.

Итак, ритмическая группа может включать в себя одно или несколько слов, она может представлять собой целое высказывание, т.е. соответствовать целому предложению или части его. В таком случае ритмическая группа реализует дифференциальные признаки интонем данного языка. Речь идет о конкретных соответствиях единиц по ярусам в одном языке, прежде всего, о соответствии ритмических единиц синтаксическим структурам (Величкова 1996, с. 31-45). По поводу синтаксических единиц существуют разные мнения. Полярными мнениями являются следующие:

1) предложение есть речевое порождение (Щерба 1953, с. 84-91; Бенвенист 1947, с. 253);

2) предложение есть некий синтаксический шаблон. Мы придерживаемся последней точки зрения, восходящей к мысли А. М. Пешковского: «Все мы говорим по определенным шаблонам, употребляем определенные формы сочетаний, усвоенные нами с детства вместе со словами и звуками данного языка и унаследованные нашим поколением от предшествующих поколений. Эти шаблоны… преподносятся нашему сознанию всегда, о чем бы мы ни говорили и что бы ни слушали. Это наш синтаксический багаж, взятый нами с детства в наш жизненный путь, подобно звуковому багажу, словарному багажу, семасиологическому багажу, образующим вместе то, что называется русским языком…» (цитируется по Величковой 1996).

Такой подход предполагает, что «багаж» или инвентарь состоит из базисных элементов, особым образом организованных. Таким образом, исходя из описаний двух рассматриваемых уровней, вслед за Л. В. Величковой, мы считаем, что дифференциальные признаки интонем и синтаксические структуры должны коррелировать, прежде всего, по основным коммуникативным типам высказывания. Эти соотношения носят нелинейный характер. Они усложняются при детализации речевого высказывания. Другой пласт соотношений вырисовывается из наполнения синтаксической структуры и характера ритмических единиц при ведущей роли дифференциальных интонационных признаков. Происходит наложение еще одной системы – обликов слов данного языка в соответствующих ритмических моделях. Появляется чередование ударных и безударных элементов, реализуются дифференциальные признаки интонации, и основные синтаксические параметры (актуальное членение предложения), воплощают свои соответствия.

В нашей работе предпринимается попытка структурирования исследуемого материала, т.е. выявление соответствий между ритмико-

интонационными и синтаксическими структурами. В связи с этим нам представляется более целесообразным употребление термина ритмическая группа в качестве минимальной единицы звучащей речи, для письменной речи соответствующей единицей является синтагма.

Андреева Д. И. Слог и ритмическая группа как единицы ритма английской речи. -М., 1982. - 120 с.

Антипова А. М. Беседы о ритме // Иностр. яз. в шк. – 1986 - № 1. - с. 34-41.

Бенвенист Э. Общая лингвистика. - М., 1974. – с. 377 – 385.

Bose J. Zur temporalen Struktur frei gesprochener Texte. - Frankfurt am Main., 1994. -176 S.

Вaараск П. К. Очерк развития синтагматической фонетики русского языка. - М., 1964. - Ч./1/ с. 186-191, Ч./2/ с. 132-145.

Величкова Л. В. Попытка психолингвистической характеристики языковых единиц. - Воронеж., 1995. - с. 10-16.

Величкова Л. В. Контрастивно-фонологический анализ и обучение иноязычному произношению. - Воронеж., 1989., - 198 с.

Величкова Л. В. Лингвистика и психолингвистика: проблемы определения единиц // Вестник ВГУ. Серия 1. 1996 - № 2 - с. 31-45.

Виноградов В. В. Избранные труды. Исследования по русской грамматике. - М., 1975. - 559 с.

Златоустова Л. В. Фонетические единицы русской речи. - М.: Просвещение, 1978. - 164 с.

Кротевич Е. В. К вопросу о синтагматическом членении речевого потока. Ученые записки Львовского государственного университета, 1946. т. 3. вып. 2. - с. 85-107.

Леонтьев А. А. Язык, речь и речевая деятельность. – М.: Просвещение, 1969.– 214 с.

Ломтев Т. П. Общее и русское языкознание. - М., 1976. – 60 с.

Матусевич М. М. Введение в общую фонетику. - М., 1959. - с. 99-108.

Реформатский А. А. Фонологические этюды. - М.: Наука, 1975. - 134 с.

Сепир Э. Язык. Введение в изучение речи // Избранные труды по языкознанию и культурологи. - М., 1993. - с 167.

Соссюр Ф. де Труды по языкознанию. - М., 1977. - с. 235-252.

Торсуев Г. П. Фонетика английского языка. - М., 1950. - с. 189-195.

Торсуева И. Г. Интонация и смысл высказывания. - М.: Наука, 1979. - с. 111.

Тукумцев Г. Р. Понятие о синтагме // РЯШ. – 1948 - № 1. - с. 6.

Цахер О. Х. К проблеме фонетического членения русской и немецкой речи // Вопросы фонетики и фонологии. - Иваново, 1982. - 176 с.

Щерба Л. В. Фонетика французского языка. - М., 1953. - с. 84-91.

Эссен О. фон Allgemeine und angewandte Phonetik. - Berlin, 1966. - S. 198 – 220.

Прикладные исследования

Н.В. Аниськина
Ярославль

Использование прецедентных текстов в литературном творчестве старшеклассников

Становление личности «человека говорящего» происходит в активной дискурсивной деятельности. Человек живет в мире текстов, как своих, так и чужих. М.М. Бахтин, разрабатывавший проблемы, связанные с «чужим словом», отмечал, что индивидуальный речевой опыт «в известной мере может быть охарактеризован как процесс освоения – более или менее творческого – чужих слов (а не слов языка). Наша речь полна чужих слов, разной степени чужести или разной степени освоенности, разной степени осознанности и выделенности» (Бахтин 1986, с.460).

Ю.Н. Караулов назвал такие вкрапления «чужой» речи прецедентными текстами, определив их как «готовые интеллектуально-эмоциональные блоки – стереотипы, образцы, мерки для сопоставления» (Караулов 1987, с.220).

Значение прецедентных текстов для становления языковой личности трудно переоценить. Бесспорно и то, что с возрастом меняются источники «чужих слов», способы их использования в речи. В современной онтолингвистике утвердилось широкое понимание прецедентных текстов, которое позволяет относить к ним не только цитаты из «чужих» произведений, но и сам способ организации высказывания.

Таким образом, та «организованная, вполне литературная форма», которая, по мнению К.И. Чуковского, появляется в детском творчестве к 12-13 годам, нередко является заимствованной, возникает как подражание чему-либо: «чужое» высказывание становится толчком, импульсом к созданию собственного произведения. В подростковом возрасте таким импульсом может являться девичий альбом, который оказывает заметное влияние на формирование «арсенала» литературных форм.

О существовании альбомов, в которые девушки записывали любимые стихи, известно со времен А.С. Пушкина, однако со второй половины XIX века интерес исследователей к ним угас и возобновился лишь в 80-е гг. XX столетия. Естественно, что за это время традиции составления альбомов претерпели значительные изменения: из семейной среды альбомы перешли в среду ученическую; авторами альбомов стали носители не литературной, а фольклорной традиции (как следствие, многие из текстов, представленных в альбомах, генетически связаны с городским жестоким романсом и любовной частушкой); наконец, изменилась лексика,

обновился образный строй (на смену *Ангелам* и *голубкам* пришли *Барби* и *Зачарованные*); наконец, изменился и круг цитируемых произведений.

Сегодня мы, с одной стороны, наблюдаем кризис этого жанра, обусловленный большим количеством печатных вариантов, которые, безусловно, лишают альбом индивидуальности. С другой стороны, используют такие печатные альбомы прежде всего девочки 8-12 лет, а в старшем подростковом возрасте существует интерес к созданию именно собственных альбомов, что является своего рода показателем зрелости языковой личности; правда, называются они сейчас не альбомами, а песенниками или «тетрадями для всякой всячины».

Современный альбом изначально строится как коллекция прецедентных текстов, значимых для данной личности (строки из песен, литературных произведений, афоризмы и т.п.). Нередко встречаются и целые рассказы, переписанные из книг или журналов.

Можно выделить следующие особенности современного «девичьего альбома»:

1) авторы цитируемых произведений, как правило, не указываются;
2) много текстов на иностранных языках, прежде всего на английском;
3) афоризмы, краткие цитаты соседствуют с большими отрывками из прозаических произведений;
4) серьезные тексты соседствуют с юмористическими;
5) произведения известных авторов перемежаются со стихами одноклассников или собственными сочинениями хозяина альбома. Такое сосуществование произведений обусловливает их тематическую и стилистическую близость.

Таким образом, современный альбом представляет собой своеобразный «винегрет» из произведений, различающихся не только по содержанию, но и по стилистике.

Основные темы представленных в альбоме текстов – любовь, дружба, жизнь и смерть, мужчина и женщина (мальчик и девочка), судьба (бог, рок). Однако наиболее интересны с точки зрения взаимодействия прецедентных текстов с подростковыми темы любви и смерти. К ним мы и обратимся в нашей статье.

1. Как уже было сказано, в альбоме любимые стихи нередко перемежаются со строчками собственного сочинения. И вот здесь как раз проявляется интересное влияние чужого, авторского текста на становление языковой личности автора, т.к. исходным посылом этих строк нередко становится подражание. Наиболее часто встречаются подражания Э. Асадову, М. Цветаевой, А.С. Пушкину.

Строки ученицы 9 класса Светланы Котельниковой буквально вторят Э.Асадову, отрывок из стихотворения которого (правда, без указания автора) есть в ее альбоме:

Я люблю так, как не любит никто!	*Я схожу по тебе с ума!*

Я не друг и не враг, ведь я просто люблю,
Как не любят нигде никогда!
Я горела б в аду, я бы вплавь проплыла
Все на свете моря, океаны,
Лишь бы только исполнить твою мечту,
И пусть даже я жить перестану!
Я б смогла умереть, лишь бы только ты жил,
Лишь бы только ты счастлив был,
Но потом не пришлось бы мне очень жалеть,
Лишь бы только ты так же любил.

(С.Котельникова)

…Все пройду, никого не коря,
Одолею любые тревоги,
Только знать бы, что все не зря,
Что потом не предашь в дороге.
Я могу для тебя отдать
Все, что есть у меня и будет.
Я готов за тебя принять
Горечь злейших на свете судеб.
Буду счастьем считать, даря
Целый мир тебе ежечасно,
Только знать бы, что все не зря,
Что люблю тебя не напрасно.

(Э.Асадов)

Нетрудно заметить, что подражание происходит не только на уровне содержания, но и формы. Однако очевидна и разница: преимущественное использование восклицательных предложений в стихотворении школьницы, по всей видимости, во-первых, отражает эмоциональность, свойственную ее возрасту, а во-вторых, является следствием восторженного отношения к любви, когда о ней хочется кричать так, чтобы слышал весь мир.

Строки другой школьницы явно перекликаются со стихотворением М.И. Цветаевой

Хочу влюбиться в хулигана,
Хочу волшебницею стать,
Властительницей быть обмана,
По звездам жизнь предугадать.

Хочу быть краше всех на свете
И всех красавиц затмевать,
Хочу, напившись, в туалете
Под чей-то громкий храп блевать.

Хочу я на большой дороге
Людишек грабить-убивать,
Хочу я на хвосте сороки
О новостях о всех узнать.

Хочу любить и ненавидеть,
Хочу гулять и скромной быть,
Все чудеса земли увидеть
И на луну по-волчьи выть.

Хочу, чтоб все меня боялись,
Никто меня чтоб не любил,
Чтоб чаще радости встречались,
А лучший друг меня забыл.

Хочу умней всех быть и даже
Талантом всех превосходить,
В вина отравленного чаше
От счастья ключик раздобыть.

Хочу быть всех собак несчастней
И счастьем всех вокруг дарить,
Чтоб жизнь моя была прекрасней,
Чем тех, кого хочу забыть.

(Т.Колесова)

Ср.:

Всего хочу: с душой цыгана
Идти под песни на разбой,
Грустить в тиши под звук органа
И амазонкой мчаться в бой.

(М.Цветаева «Молитва»)

Несмотря на то, что стихотворение свидетельствует о незаурядных способностях школьницы, в то же время характерной чертой является и использование слов со сниженной стилистической окраской, что было несвойственно для стихотворения М.Цветаевой. Понимание любви как противоречивого чувства, представленное в произведении ученицы, на наш взгляд, не столько вторит строчкам Цветаевой, сколько отражает особенности подросткового мировосприятия. Об этом свидетельствуют строки из «тетрадей» других школьниц:

Любовь слепа, бывает зла,
Но только с ней поверишь в чудо.
Любовь прозрачна, как роса,
Но хрупкая, как из фарфора блюдо.
Таинственна, желанна и жестока,
Приносит счастье, причиняет боль,
Она так близко, в то же время так далеко,
Изъест всю душу, словно шубу моль...

Вторая по популярности тема стихотворений в девичьем альбоме – тема смерти. Как отмечает В.Ф. Белоусов, «отношение детей к смерти близко фольклорному: умерший в игре оживает точно так же, как мертвец в народном театре» (Русский школьный фольклор 1988, с.11). Такое «бессмертие» лирического героя позволяет «попробовать» разные сценарии смерти, поэтому стихи становятся попытками примерить к себе необычные ситуации. О разных способах уйти из жизни пишут как юноши, так и девушки.

Один из характерных юношеских вариантов – смерть в «горячей точке», как, например, в стихотворении Антона Трубникова (14 лет):

Папа
У меня был один человек,
Которого, я любил больше всех.
Это мой папа
Он меня никогда не бросал…
Но вдруг я … умер,
И мой папа застрелился…
Прости меня, папа,
Мы когда-нибудь встретимся.
На том свете.
Папа! Я был в Чечне,
Я спасал мир, я не хотел умирать,
Но мне снайпер всадил пулю в голову,
И она убила меня…
Прости меня, папа!
Скажи моему брату,
Что я его любил, папа!
Теперь я никогда не умру,
Знаю, вы меня никогда не забудете.

Как видим, смерть становится обретением бессмертия.

Другой сценарий представлен в стихотворении девушки:

Вены, лезвие, вода –
Все готово. Счастливого пути!
Сейчас отправишься туда,
Не сможет там никто тебя найти.

Смерть воспринимается как освобождение, как нечто легкое и приятное. Характерно пожелание «Счастливого пути!»: смерть – это лишь отправление в дорогу, но не последняя остановка.

Интересно, что девичьи варианты описания смерти могут быть как натуралистичными, так и поэтическими:

Ты точишь лезвие ножа,
Ты снова будешь убивать,
Их жизнь не стоит не гроша,
На крик и боль тебе плевать.
Вонзаешь нож в живую плоть,
Стекает жидкость вниз,
И жертве некому помочь,
Ведь месть – не есть каприз.

Она знала, что будет больно,
Знала, что не захочет жить,
И, собрав последние силы,
Порвала тяжелую нить.
Полетела навстречу солнцу,
Пропуская сквозь себя облака,
Обнимая родное небо,
Становясь, как пушинка легка.
Птицу раненую ночь пожалела,
Забрала с собой в небеса,
И на небе ночном загорелась,
Влюбленная в ветер звезда.

(Стихи Анны Окутиной, 14 лет)

Еще один вариант «мужского» рассказа о смерти – книга-игра, нечто среднее между комиксами и компьютерной игрой, оформленный в рукописном виде. Интересно, что на обороте титульного листа этой «книги» указаны выходные данные:

Писатель: Леонтьев С.
Рисовал: Леонтьев С.
Издательство: Домашняя писанина
Адрес: Доброхотова, 10.

Несмотря на то, что это произведение посвящено событиям Великой Отечественной войны, по стилистике оно удивительно созвучно современным боевикам:

Я расскажу вам об девяти героях великой отечественной войны. Они, как и все граждане России, принимали в ней участие. Они убивали немцев безжалостно. Резали по горлу, ставили капканы, взрывали гранатами, кидали в них коктейли Молотова, кололи ядом в спину, а немцы умирали, дохли как мухи.

и компьютерным играм (герой, уничтожив врагов, собирает призы, пополняет запасы оружия):

Зеленый берет поднял раненого немца на плечо и поднес к мертвому офицеру, который лежал около лестницы. Он взял у него три патрона от карабина. Потом подошел к немцу с автоматом и взял у него тридцать патронов от автомата. Потом взял коктейль Молотова. А в ящике он нашел солдатский паек и аптечку первой помощи. Это хорошо, потому что у него уже оставалось мало здоровья.

Поскольку текст сопровождается рисунками и схемами, каждый читатель может представить себя участником событий, зачеркивая уже использованное оружие и убитых врагов, но смерть героев и в данном случае не является окончательной: для того чтобы «оживить» всех участников; каждому новому читателю достаточно всего лишь прибегнуть к помощи ластика. Таким образом, преодолевается страх перед смертью.

В целом в подростковых произведениях о смерти прослеживаются традиции не только классического, но и массового искусства. Школьники подражают сериалам, детективным романам и даже компьютерным играм как на уровне сюжетных ходов, так и по речевому оформлению. Интересно, что такое подражание гораздо менее значимо для становления языковой личности, так как, подражая чужим стихам, ребенок учится не только выражать собственные ощущения, но и чувствовать; обогащается как его речь, так и эмоциональный опыт. В случае же с подражанием играм и боевикам подобного не происходит, о чем можно судить не только по речевому оформлению процитированных в этой статье произведений, но и по речи школьников в учебных ситуациях.

Таким образом, можно предположить скорее позитивное воздействие различных песенников и «тетрадей» на становление языковой личности подростка.

Бахтин М.М. М., 1986.

Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987.

Русский школьный фольклор. От "вызываний" Пиковой дамы до семейных рассказов / Сост. А.Ф. Белоусов.– М., 1998.

Е.Р. Савицкайте
Воронеж

Формальные и функциональные особенности креолизированных прогностических текстов
(на примере российских и немецких гороскопов)

Гороскоп (происходит от греческого слова «horoskopos» - буквально «наблюдающий время») – это таблица взаимного расположения планет и звёзд на определённый момент времени, т.е. чертёж предсказания судьбы, применяющийся в астрологии (Андреева 2001, с. 131).

Но гороскоп – это, прежде всего, особого рода текст, являющийся произведением «речетворного процесса» обладающий структурной и содержательной завершённостью, имеющий определённую целенаправленность и прагматическую установку.

Помимо чисто вербального варианта, гороскопы могут быть креолизованными или смешанными. Данный тип гороскопа получил широкое распространение во второй половине XX века (приблизительно с начала 80-х годов) вследствие расцвета приемов передачи визуальной информации, развития новых технических средств коммуникации, появления компьютерных гипертекстов, использующих рисунки для категоризации хранящейся информации. Особенно часто они встречаются в молодежных печатных изданиях, на астрологических Web-сайтах и на телевидении. Это наиболее перспективная, мобильная и развивающая группа текстов, за которой, возможно, будущее, т.к. они знаменуют новый этап в развитии речевой коммуникации, отвечающий потребностям современного общества.

Креолизованные тексты гороскопов - это «тексты, фактура которых состоит из двух негомогенных частей: вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)» (Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф.,1990, с. 180). Они относятся, преимущественно, к письменной коммуникации, кроме тех, которые транслируются по телевизионным каналам и т.к. принадлежат к вербальной коммуникации.

В состав креолизованного текста гороскопа входит иконическая часть (рисунок, изображение, символ, таблица), которая является облигаторной, и вербальная часть, расшифровывающая первую.

Между вербальной и невербальной (изобразительной) частями текста гороскопа устанавливаются различные корреляции:

1) взаимодополнение (когда изображение (символ) понятен и без слов, а вербальный компонент лишь дублирует эту информацию. В этом случае вербальный комментарий имеет вторичную функцию);

2) взаимозависимость (когда изображению (символу) необходима интерпретация, иными словами, без комментария смысл неясен или может

быть превратно истолкован. Вербальный комментарий, в данном случае, выполняет первичную, основную функцию.

Авторская функция сводится к тому, что при создании креолизованного текста гороскопа отдаётся предпочтение или первому или второму варианту.

На первый взгляд кажется, что мир креолизованных текстов гороскопов чрезвычайно разнообразен (насколько могут быть разнообразны иконические (изобразительные) средства) и своеобразен. Но по своей сущности креолизованные тексты гороскопов достаточно однотипны, а по своей структуре – облигаторны. Они являются носителями определённой идеи (мысли) и обладают своими нормами, регулирующими «внешнее» оформление текста. И.Э. Клюкановым было введено понятие «графической нормы», под которой понимается стандарт, модель, представляющая собой «пример исторически сложившееся практически зрительного воплощения того или иного типа текста» (Клюканов 1983, с. 6).

Роль паралингвистических средств в креолизованных текстах гороскопов значительна, т.к. они участвуют в формировании как плана выражения, так и плана их содержания. Являясь носителем определённой семантической, а иногда и экспрессивной информации, невербальные средства привлекают внимание адресата, воздействуют на него, а полное извлечение информации из текста становится невозможным без их декодирования и интерпретации.

Если преобладает скупая форма подачи информации, т.е. очень простая картинка (например: красная или чёрная звёздочка, книга, пламя свечи), или наоборот, мини-картина (человек, тянущий тигра за хвост; человек с крыльями, летящий куда-то с чемоданом в руках, или дама в вечернем платье с бокалом в руках), то такой креолизованный текст гороскопа может содержать расширенное объяснение иконической сущности в текстовой форме. Тогда происходит смещение значения от плана выражения (его внешнего оформления) к плану содержания.



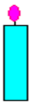
-Во всех делах вам будет сопутствовать удача.



-Sie dürfen etwas trinken, Bierstube oder Restaurant besuchen.
-Вам разрешается немного выпить, посетить пивную или ресторан.



-Erfolg im Leben.
-Успех в жизни.

-  *Опасайтесь разочарований.*

Теперь хотелось бы отметить функции подписи (декодировки) знаков в креолизованных текстах гороскопов, находящихся под иконической (изобразительной) частью:

1) номинативная функция (называет изображения, обозначенные рисунками, символами, знаками):



-*Сердечные дела.*



- *Stehenbleiben! Üben Sie Geduld!*
- *Остановитесь! Проявите терпение!*

2) информативная функция (выступает носителем определённой информации, объясняющей содержание изображения). Она, в свою очередь, подразделяется на:

а) подпись - повтор:



- *Деньги.*



– *Geld. Деньги*

б) подпись - дополнение (расшифровка):



-*Удачные поездки.*

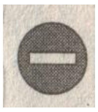


- *Sorgen Sie für Haustiere.*
- *Позаботьтесь о домашних животных.*

3) когерентная функция (выступает как связующая звено между иконическим знаком (символом) и его объяснением; или с ее помощью осуществляется связность внутри креолизованного гороскопа):



-*Bei Ihnen ist alles in Ordnung.*
-*У Вас все в порядке.*



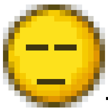
-*Ihre alle Mühe war umsonst.*
-*Все ваши труды пропали даром.*



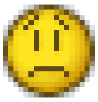
-*Sie sind für alles verantwortlich.*
-*Вы за все в ответе.*



-Влияние планет сегодня благоприятно, можете предпринимать рискованные шаги.



-Сегодня обычный день, будьте самим собой.



-Влияние планет сегодня неблагоприятно, ничего значительного не предпринимайте.

4) аттрактивная функция (привлечение адресата оригинальностью подписи расшифровываемого знака (символа), где на первый план выступают стилистические средства образности: метафора, метонимия, фразеологические обороты, игра слов и др.):



-Fortuna lächelt Ihnen im Berufsleben.
-Фортуна улыбается вам в профессиональной сфере.



-Не будите спящую собаку в вашем шефе.

Таким образом, вербальная часть (подпись) является содержательно и функционально важным компонентом креолизованного текста гороскопа, что в значительной степени обеспечивает его прагматическое воздействие на адресата.

Хотелось бы обратить внимание на влияние изображения (знака, символа, рисунка) на выбор вербальных средств. Изображение «включает» воображение адресата, т.к. информация, воспринимаемая по разным каналам, в том числе иконическая и вербальная, интегрируется и перерабатывается человеком в едином универсально-предметом коде мышления (Жинкин 1982, с.72).

При восприятии изображения происходит его «наложение» на вербальный текст, что приводит к созданию общего смысла креолизованного текста. Поэтому вербальная часть не должна диссонировать с невербальной, т.е. подпись под рисунком должна достраивать сложившийся в сознании адресата образ или картинку. Но часто можно наблюдать, как говорят психологи «эффект обманутого ожидания», когда изображение имеет совсем другую декодировку, нежели нам представлялось:

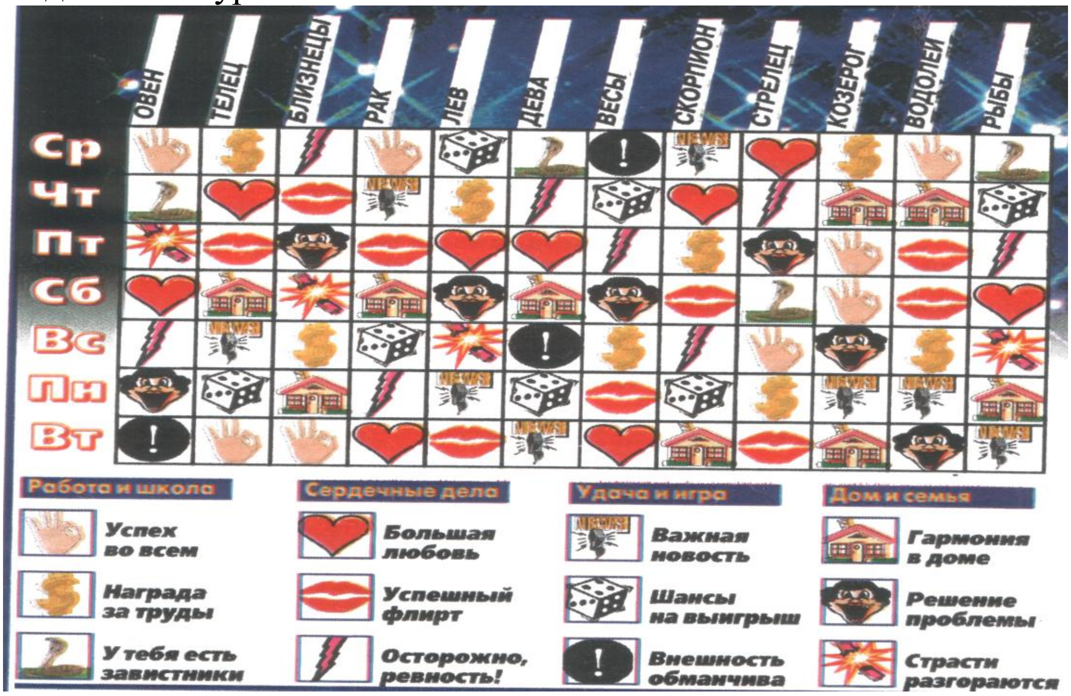


-По возможности отмените поездку и будьте осторожны в общении.



-Überwältigend ist es nicht gerade.
-Похвастаться нечем.

Рассмотрим типичный образец креолизованного гороскопа из молодежного журнала «Girl».



Для него характерны простые, можно сказать, аскетичные знаки и символы (красные губы, красное сердце, игральный кубик и т.д.), а иконическое изображение (лицо), скорее напоминает шарж.

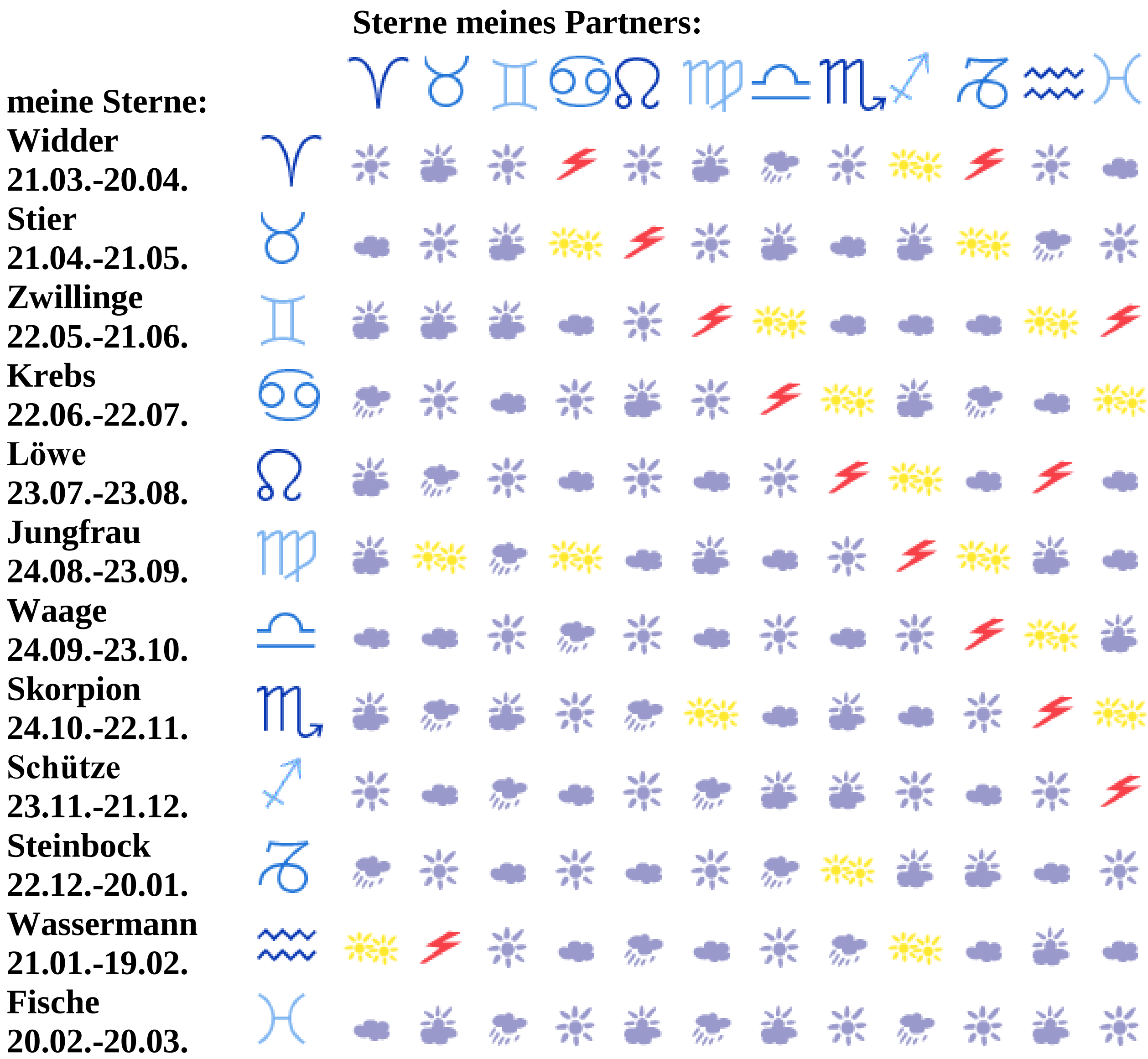
То же можно сказать и о молнии, она неестественная, напоминает кривую морковку. Чувствуется, что художник (автор изобразительной части гороскопа) подошёл к его созданию с известной долей иронии. Цветовая гамма (тёмно-синий, почти чёрный цвет) и проблески звёзд на этом фоне отвечают настроению современных тинейджеров – стремиться ко всему яркому и блестящему, как в одежде (внешности), так и использование предметов с такими же характеристиками.

На середине гороскопа (в данном случае, это воскресенье) цвет меняется. Видимо, это способ подчеркнуть переход от выходного к новой неделе. Подписи, расшифровывающие семантику знаков и символов, очень краткие и не допускают двоякого толкования смысла, что является характерным признаком подобного рода креолизованных гороскопов. В целом, любой фрагмент данного креолизованного гороскопа соответствует сознанию (мировосприятию) современного подростка, которое можно охарактеризовать как клиповое, т.е. состоящее из многих кадров действительности.

Подобного рода немецкие креолизованные гороскопы распространены в многочисленных женских журналах - в таких как “Brigitte”, “Woman” и др. и представляют собой классический вариант, в котором используются канонические зодиакальные знаки и символы. Это объясняется тем, что данные немецкие гороскопы рассчитаны на взрослую аудиторию, которая консервативна в своих взглядах и пристрастиях. Юмор и ирония практически не встречаются в этих гороскопах.

В следующем креолизованном гороскопе наблюдается как бы наслоение одного прогностического текста на другой: прогноза погоды и гороскопа. Позаимствовав форму подачи у синоптиков (иконическая часть (знаки) и частично вербальная) составители креолизованного гороскопа дают понять, что в любви все также переменчиво, как и в погоде. Такая аналогия, проводимая в отношении человеческих чувств, способствует лучшему восприятию текста, позитивной оценке и повышению его авторитетности у адресатов, которая основана на том, что все плохое рано или поздно проходит.

Liebe/Dezember



Zeichenerklärung

Besser könnte das Miteinander nicht sein. Es herrscht Friede, Freude, Eintracht und größte Harmonie auf der ganzen Linie: einfach traumhaft!

Лучше вместе не могло быть. Господствует мир, веселье согласие и величайшая гармония на всем направлении: просто сказачно!



Die Stimmung ist insgesamt gut, harmonisch und ausgewogen. Man mag einander und ist sich freundlich gesinnt.

Настроение в целом хорошее, гармоничное и уравновешенное. Друг друга любят и дружески расположены.



Heiter bis wolkig. Doch trotz der kleinen Schatten hier und da ist die Übereinstimmung noch gut.

От ясного до облачного. Все же не смотря на небольшую тень то тут, то там согласие еще хорошее.



Die Stimmung ist nicht schlecht, aber auch nicht gerade berauschend. Wundern Sie sich besser über nichts.

Настроение не плохое, но откровенно так себе. Лучше ничему не удивляйтесь.



Ein Gewitter zieht auf, Diskussionen nehmen zu. Die Lage könnte schwierig werden. Achten Sie darauf, dass sich die Kälte nicht ausbreitet.

Гроза собирается, прения усиливаются. Обстановка могла бы стать затруднительной. Обратите внимание на то, что холодность не распространяется.



Es blitzt und kracht gewaltig. Streit begleitet Sie, oft folgen Tränen, Wut und Scherben. Das schmerzt ungemein.

Молния сверкает и сильно трещит. Ссора сопровождает вас, часто (затем) следуют слезы, ярость и склоки. Это причиняет боль.

Существуют так называемые монокреолизованые тексты гороскопов, состоящие только из одного знака (например, красное сердечко). Такой вид креолизованного гороскопа используется в молодежных российских изданиях. Как и в предыдущем примере, значение вербальной части сведено до минимума, что делает данный гороскоп легким для восприятия.



♥ – ЕСЛИ В ТАБЛИЧКЕ ПОД ТВОИМ ЗНАКОМ СТОЯТ СЕРДЕЧКИ, ПРОЧТИ СЛЕВА, ЧЕГО МОЖНО ЖДАТЬ ОТ ЗВЕЗД НА ЭТОЙ НЕДЕЛЕ!

	ОВЕН	ТЕЛЕЦ	БЛИЗНЕЦЫ	РАК	ЛЕВ	ДЕВА	ВЕСЫ	СКОРПИОН	СТРЕЛЕЦ	КОЗЕРОГ	ВОДОЛЕЙ	РЫБЫ
БОЛЬШОЕ ЧУВСТВО			♥		♥	♥			♥			♥
ТУСОВКА		♥	♥				♥	♥		♥	♥	♥
УДАЧА	♥	♥		♥	♥		♥		♥		♥	
СВИДАНИЕ			♥		♥		♥		♥	♥		♥
ВЕСЕЛОЕ СОБЫТИЕ	♥	♥	♥	♥	♥	♥		♥	♥	♥	♥	

Если подвергнуть анализу фрагмент невербальной части, содержащий единичный знак (символ, рисунок) и его текстовую расшифровку (вербальную часть), то перед нами предстаёт один из иллокутивных актов – ассертив, содержащий прогноз. Особенностью креолизованного текста гороскопа является соединение и соотнесение между собой иконической (изобразительной) и текстовой частей. Нарушение данного смыслового единства влечет за собой ошибочное толкование ассертива в целом.

Итак, особенностью вербальных текстов гороскопов является:

1) многоцветность (особенно в гороскопах, ориентированных на «молодежную» и «женскую» аудиторию);

2) специфичность изображения рисунков, знаков и символов (конвенциональная, классическая, ироническая (юмористическая));

3) лаконичность (подпись под невербальной частью обычно краткая и достаточно емкая по своему содержанию);

4) монотематичность (невербальная и вербальная часть посвящены одному фрагменту, связанному с жизнью адресата – работа, отдых, любовь и т. д.)

Подводя итог, хотелось бы отметить, что семантическое своеобразие, лингвистическая и функциональная сущность креолизованных текстов, построенных на комбинации языковых средств со средствами иконического и других кодов, не только придают ему зрительную, чувственную наглядность, но и являются неиссякаемым источником его информационного насыщения, расширения его прагматических потенций.

Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): учебное пособие для студентов факультета иностранных языков вузов – М: Издательский центр «Академия», 2003.

Жинкин Н.И. Речь как проводник информации М.: Наука, 1982.-286с.

Клюканов И. Э. Структура и функции параграфемных элементов текста: Автореф. дис. … канд. филол. наук . Саратов, 1983.

Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. – М.: Наука, 1990.

Энциклопедия символов, знаков и эмблем /Авт.-сост. В.А. Андреева и др. М., 2001.

Содержание

Публицистический и рекламный дискурс

Научный дискурс

Прикладные исследования